STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

SUCCESSORI LE MONNIER — FIRENZE
Via San Gallo 33

RE

LA SUA VITA

CON ALCUNE NOTIZ

Opera fondata princip

DUE VOLUMI

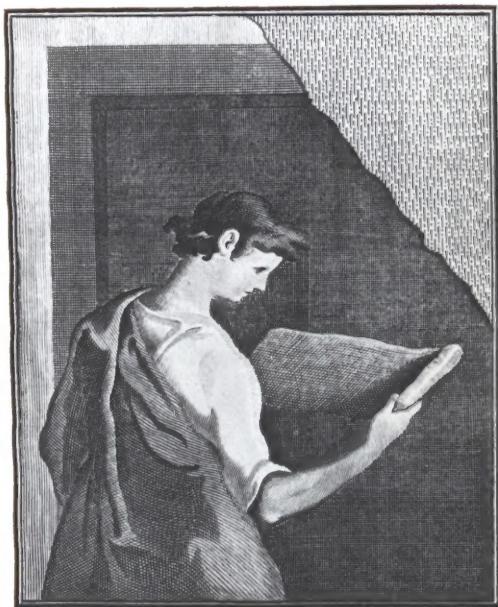
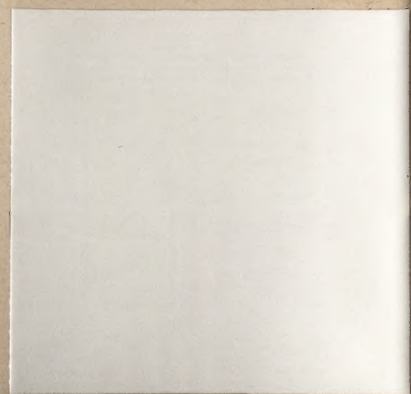
Li

RAGG

DELLA VITA E DELLE O

DEL SUO TEMPO E DELLA

UN VOLUME IN

Lir

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA.

STORIA
DELLA
PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME II.

L' ARTE DOPO LA MORTE DI GIOTTO.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

—

1883.

CAPITOLO PRIMO.

ANDREA DA PONTEDERA E GLI SCULTORI PISANI DEL SECOLO XIV.

« Non fiorì mai per tempo nessuno l'arte della pit-
» tura, che gli scultori non facessino il loro esercizio
» con eccellenza: e di ciò ne sono testimoni, a chi ben
» riguarda, l' opere di tutte l' età; perchè veramente
» queste due arti sono sorelle, nate in un medesimo
» tempo, e nutrite e governate da una medesima anima. »

Con queste parole incomincia Giorgio Vasari la vita di Andrea Pisano. È vero che anche nel secolo decimoterzo queste parole rispondevano al fatto d' allora e le due arti procedevano da sorelle, ma è vero altresì che la scultura poteva a buon diritto attribuirsi il primato; e in conseguenza l' argomentazione del Vasari tornava per un certo rispetto inesatta e la contraria affermazione non condurrebbe a concludere conforme alla verità, perchè ai tempi di Niccola Pisano la scultura non ebbe nell' arte del dipingere una sorella di egual valore. Quando Niccola legò a Giovanni l' Arte sua, essa ebbe a subire nelle mani di questi un mutamento notevole. Lo studio della natura subentrò alla fredda e inanimata imitazione dell' arte antica. Giovanni, però, tentando di ricondurre ai suoi veri principii la forma plastica, troppe cose doveva dimenticare e oscillò quindi tra le remi-

niscenze classiche e la copia materiale e fredda della natura. Ma quello che Giovanni non avea potuto conseguire potè fortunatamente ottenere Andrea, per la influenza esercitata da Giotto, al quale fu debitore del disegno delle porte di bronzo del Battistero di Firenze[1] e dei bassorilievi del Campanile di Santa Maria del Fiore.

Andrea nacque a Pontedera[2] nel territorio di Pisa e credesi che incominciasse a imparare l' arte da Giovanni Pisano.[3] Suo padre chiamavasi Ugolino figlio di Nino, come rilevasi dalla iscrizione che egli incise nella porta di bronzo del Battistero di San Giovanni. Confrontate coi lavori dei suoi conterranei predecessori e con quelli di Giotto, mostrò di avere ingegno precoce nell' eseguire certe figurine a Santa Maria del Ponte nuovo detta della Spina.[4] È certo che dopo la morte di Giotto (1336) ebbe Andrea per qualche tempo come capo maestro la direzione della fabbrica del Campanile, ed è pur vero che per qualche errore da lui commesso gli succedette Francesco Talenti, come mettendo in terza rima la *Cronaca* di Giovanni Villani, lasciò scritto nel suo centiloquio Antonio Pucci.[5]

Mentre il Vasari gli attribuisce a giusta ragione i disegni del Castello di Santa Barbara chiamato della Scarperia da lui eseguiti fino dal 1306, il che dimostra che egli doveva essere già molto innanzi a quel tempo

[1] « .... d' una delle porte della quale aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo. » Vasari, vol. II, pag. 38.

[2] Vedi il docum. nel Bonaini, *Memorie inedite*, ec., pag. 60-61, 126.

[3] Il Ciampi e il Morrona sostengono che *Andreuccius Pisanus, famulus Magistri Johannis*, nominato in un documento degli archivi pisani, sia Andrea da Pontedera.

[4] Santa Maria del Ponte Nuovo, oggi detta comunemente della Spina. Vedi le Opere del Vasari edite dal Sansoni, 1878, vol. I, pag. 483, nota 3.

[5] Vedi *Centiloquio d' Antonio Pucci* (Delizie degli eruditi toscani), pag. 119, canto LXXX e il nostro volume I, pag. 579.

nell' arte dell' architettura e dell' ingegneria, non dà come cosa certa la gita di lui a Venezia nè per suoi i lavori che dicesi avere egli colà eseguiti.[1]

Battistero di San Giovanni a Firenze.

Il capolavoro di Andrea è certamente la porta di bronzo del Battistero di Firenze,[2] nella quale alla eccellenza della composizione e della distribuzione dovuta a Giotto egli seppe aggiungere in modo egualmente ammirabile la semplice espressione che manifesta in forma efficacissima la idea principale del soggetto preso a trattare. In quella porta vedesi la maestria di lui nella imitazione del nudo, nella giusta proporzione delle parti, congiunta alla diligenza nel condurre il contorno e alla esattezza nel modellare. Il suo semplice panneggiare riveste bene le forme. Queste sue buone qualità più specialmente si riscontrano negli otto bassorilievi delle Virtù, nei quali il carattere simbolico di ciascuna è espresso assai giudiziosamente. Andrea cercò l' espressione del sentimento della Speranza, come non avrebbe saputo fare con maggior eccellenza Giotto stesso. Essa è rappresentata da una bella e giovane figura di donna coperta e seduta, che solleva con bel garbo la testa e le braccia mostrando negli atti e nel viso il desiderio intenso della corona che aspetta. Bellissima è l'espressione vigorosa e robusta delle forme muscolose e della statura della Fortezza, che avvolta nelle spoglie del Leone impugna la clava e lo scudo. Nelle storie dipinte superiormente della vita di San Giovan Battista il concetto vince la forma senza

[1] Vedi G. Villani, lib. VII, pag. 86, e le note da pag. 37 del vol. II del Vasari.

[2] Vedi a questo proposito quanto abbiamo detto a pag. 461 del volume I nella Vita di Giotto, come pure per la croce che, secondo il Vasari, avrebbe mandata Andrea col mezzo del suo amico Giotto al Papa in Avignone. Molti più particolari intorno a questa porta si ricavano dagli spogli dei libri dell' Arte di Calimala, fatti da Carlo Strozzi, e che sono riferiti nel vol. I, pag. 487 del Vasari, edito dal Sansoni nel 1878.

danno di questa. La forza, l'affetto, e tutti gli altri sentimenti che ravvivano e danno movimento all'azione, si veggono acconciamente espressi senza cadere nel triviale o nel volgare. Le porte, delle quali parliamo, hanno l'iscrizione seguente; *Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit A. D. 1330*, e per tutti i rispetti esse meritano le lodi con cui furono celebrate e giustificano la curiosità che esse destarono in tutto il popolo, il quale, secondo dice Simone della Tosa, [1] s'affollò a vederne la inaugurazione, fatta in presenza degli Ambasciatori e della Signoria di Firenze. [2]

Campanile di Santa Maria del Fiore.

Ma oltre le porte di bronzo eseguì Andrea altri lavori coi disegni avuti da Giotto, come già abbiamo scritto a pag. 61 della vita di lui. Questi lavori adornano il Campanile di Santa Maria del Fiore, del quale poco dopo la morte del Maestro ebbe Andrea per qualche tempo la direzione. Essi sono i bassorilievi scolpiti nella parte più bassa del Campanile, fra gli ornamenti delle sue quattro facciate. Dalla parte occidentale vedesi la Creazione dell'uomo e quella della donna; le Prime fatiche; Jubal padre degli attendati mandriani; Jubal progenitore dei citaristi; Tubalcain, inventore dell'arte di lavorare il ferro e il rame e Noè che sta piantando la vigna; dal lato meridionale è rappresentata l'arte del costruire, quella di fabbricare le stoviglie, di addestrare il cavallo e di tessere, e nella figura d'un uomo è simboleggiata la prima

[1] Nel Morrona, vol. II, pag. 367.

[2] Questa porta fu finita nel 1339 e Andrea fu aiutato nel condurla a compimento dal figlio Nino e, secondo il Richa (*Chiese fiorent.*), ebbe a collaboratore nel getto maestro Leonardo del q. Avanzo da Venezia. Andrea si procacciò inoltre l'aiuto degli orafi Lippo Dini e Piero di Jacopo per ripulire e dorare il bronzo. Vedi anche G. Villani lib. X, c. 176; e quanto fu da noi detto in proposito di queste porte nel vol. I, pag. 461-62, della Vita di Giotto. Gli ornamenti degli stipiti e dei bassorilievi son opera di Lorenzo e Vittorio Ghiberti (1452-62).

promulgazione delle leggi, l'emigrazione e l'esplorazione di nuove regioni. Dal lato orientale è rappresentata l'arte della navigazione, quella della caccia delle bestie feroci, del lavoro agrario, compresa la costruzione dei carri per trasportare le mèssi. Dal lato settentrionale sono raffigurate le sette arti liberali e le scienze. Fidia rappresenta la scultura e Apollo la pittura, ma a questo punto finiscono i lavori condotti da Andrea sui disegni di Giotto. La Grammatica, la Poesia, la Filosofia, l'Astrologia e la Musica sono opera di Lucca dalla Robbia.[1] Sopra la porta del campanile, il Redentore fra Moisè ed Elia è di Andrea, al quale vengono pure attribuite tre delle quattro statue collocate entro nicchie nella facciata di mezzogiorno, rappresentanti quattro profeti. Le altre statue che adornano questa torre, sono di diversa mano, e benchè si riveli in alcune di esse l'ingegno di Donatello, tuttavia esse sono meno acconcie all'indole dell'edificio di quelle immaginate dal grande fiorentino e dall'artista pisano eseguite. E in questo prezioso e singolare monumento, l'arte statuaria ci apparisce in tutto il suo vigore, col suo carattere veramente italiano e spoglia del manierismo e delle imperfezioni di Nicola e di Giovanni da Pisa. Il sentimento cristiano ha preso nell'espressione delle figure il posto del sentimento pagano, e si manifesta con nuova forma la imitazione dei tipi di Giotto. In tutto quel secolo non si trova lavoro migliore del Padre Eterno che si avvicina dolcemente ad Adamo giacente, sul quale stende la mano e pronuncia il *fiat*, dopo la quale parola vivificatrice sembra che Adamo si riscuota e stia per levarsi. Questa composizione di due sole figure con due o tre alberi collocati con molto senno, è un vero capolavoro di artistica semplicità. Anche nella

[1] Vasari, vol. III, pag. 61.

Creazione della donna è reso egregiamente lo stato di sopore di Adamo, che ignudo e disteso sulla terra sembra sognare. Questi due lavori si completano mirabilmente fra loro, e quest'ultimo fa riscontro gradevole all'altro che rappresenta l'iniziarsi della vita in Adamo, il quale, aiutato dalla mano dell'Eterno, sorge a respirare con bella eleganza di movimento e di forma. Nell'uno è ben reso e prevale il pensiero dell'assoluto riposo; nell'altro invece è egregiamente ritratto il primo agitarsi della vita. Nessuna rappresentazione desta tanto sentimento e poesia d'affetto, quanto questo soggetto. Nelle stesse opere del Ghiberti, del Donatello, di Michelangelo e anche di Raffaello, non si ha una forma più eletta ad un tempo e più vera. Le carni coperte di vesti semplicissime sembran vere, tanto sono modellate con proporzioni ammirabili. E in qualunque altro di questi bassorilievi, o si scelga l'uomo che ammaestra al corso il cavallo, o quello dei rematori che simboleggiano la navigazione, si riscontra eleganza di contorni e precisa verità d'azione. Andrea Pisano ha l'incontrastabile merito d'averli lavorati, ma in essi vi è l'impronta dell'ingegno di Giotto, e chiaro apparisce che l'esecutore obbediva scolpendoli, alla volontà di chi primo li concepiva. Così in queste come nelle storie delle porte di bronzo, si ha la riprova della versatilità e del vigore dell'ingegno immaginoso di Giotto. Questi aveva già dipinte in Assisi e nella Cappella degli Scrovegni in Padova le stesse allegorie, che seppe un'altra volta concepire sotto forma quasi nuova per Andrea Pisano, la qual cosa prova ognor più la singolare sua facoltà inventiva.[1] Il più bel nudo in scultura del secolo decimoquarto, è la figura del Salvatore, nella storia del battesimo rappresentata in

[1] Queste allegorie sono altorilievi in bronzo racchiusi entro formelle mistilinee.

queste porte, come la composizione più piacevole è l'Annunziazione. La prima, vuoi per la perfezione della sua modellatura, vuoi per la larga maniera con la quale è trattato il panneggiamento e per la bellezza della forma, è una figura che gareggia con quella del Redentore nel musaico del Battistero del Duomo di Ravenna.[1] L'arte di Giotto, pittore e architetto insigne, si rivela singolare anche nella scultura, la quale, benchè lavorata da altra mano, si vede pur sempre ravvivata dallo spirito di lui. E questo, di cui discorriamo, è il più grande monumento del secolo decimoquarto, e suggella da sè solo l'eccellenza della scuola e dell'arte scultoria pisana. Il Vasari[2] attribuisce ad Andrea anche le statue che un tempo ornavano la facciata di Santa Maria del Fiore, ma tanto pel carattere della scultura, quanto per le date storiche che esse portano, noi non crediamo che esse siano opera sua.[3]

Santa Maria del Fiore.

[1] Vedi vol. I, pag. 29.

[2] Vasari, vol. II, pag. 35-36.

[3] La statua di Bonifazio VIII, posta in mezzo a due altre statue e agli Apostoli Pietro e Paolo, vedesi ora, ma mutilata, negli Orti Oricellari. Le altre quattro statue dei principali dottori della Chiesa furono collocate al principio dello stradone che mena al Poggio Imperiale.

Rispetto alla statua di Bonifazio VIII, seduto in atto di benedire, giova notare che essa certo non può rappresentare la benedizione data alla fondazione della Chiesa, perchè questa fu da un suo legato solennemente benedetta nelle fondamenta l'8 settembre del 1296, procedendo assai lentamente e spesso interrotta ancora nel 1310. Bonifazio VIII aveva nel 1300 80 anni, e moriva nel 1303; nè rassomiglia in alcun modo al ritratto ben conosciuto di lui, e per di più potrebbe invece questa statua rappresentare un altro Papa, cui sia stata più tardi intagliata nella stola la scritta *Bonifacius pp. VIII*. E quanto al valore artistico, essa è lavorata così rozzamente e le sue forme sono così angolose e grette, da crederla opera di qualche mediocre artefice della scuola pisana, ma non certo d'Andrea.

Alle due statue collocate ai lati di quella del Papa furono alle primitive sostituite altre teste certamente prese da altre statue del tempo della decadenza romana, ed esse probabilmente sono il San Lorenzo e il Santo Stefano ricordate dal Vasari. Queste e le altre due degli apostoli Pietro e Paolo, l'ultima delle quali è la meglio condotta, rivelano una

Secondo il Vasari eseguì Andrea in Firenze circa il 1342 molte altre commissioni per il Duca di Atene,[1] e nel 1345 fu invitato dai canonici di Orvieto a dirigere in quel Duomo i lavori di musaico e dar termine a molte opere di scultura che giacevano colà non finite.[2] Nella vita di Niccolò e di Giovanni Pisano[3] là dove si è parlato dei bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto, ricordammo per alcuni di essi i nomi di Andrea e di Nino, perchè dal carattere e dalla esecuzione tecnica essi pos-

Duomo d'Orvieto.

maniera migliore, un più acconcio, largo e semplice trattare delle pieghe, ma in parte esse pure sono mutilate.

Le altre quattro collocate a capo dello stradone del Poggio Imperiale furono convertite in quattro poeti, ma anch'esse sono in parte mutilate, e benchè la seconda sia meno difettosa delle altre, tuttavia sono tutte tozze e corte, ed oltre il comune difetto di non posare bene sulle gambe, hanno tutte un'apparenza goffa e senile, loro conferita principalmente dal tendere soverchiamente il collo e la testa.

Tutte queste statue, tranne quella del Papa, hanno il carattere di lavori eseguiti nella seconda metà del secolo decimoquarto e mostrano i caratteri che si osservano nelle opere di Andrea Pisano, de' suoi discepoli e dei seguaci della sua maniera.

Nel Vasari edito dal Sansoni si legge nel vol. I, pag. 484 in nota, che nei libri dell' Opera del Duomo di Firenze « non si comincia a parlare di statue da farsi per ornamento della facciata di Santa Reparata, se non dopo il 1357, sapendosi per esempio che le figure de' quattro dottori della Chiesa furono date a scolpire nel 1396 a Pietro di Giovanni tedesco, cioè i Santi Ambrogio e Girolamo; e a Niccolò di Piero d'Arezzo, i Santi Agostino e Gregorio; e che nel 1391 il detto maestro tedesco lavorava la figura di Santo Stefano. »

[1] Il Vasari nel vol. II, pag. 41 ricorda un provvedimento del 6 ottobre 1342 intorno ai lavori del nuovo palazzo fabbricato dal Duca di Atene: Gaye, *Carteggio,* vol. I, pag. 493. Secondo il Vasari, Andrea fece il disegno della porta di San Frediano che fu rifabbricata nel 1332. Il Gaye c'informa (*Carteggio*, vol. I, pag. 491) che le porte di San Giorgio, di San Miniato e di San Niccolò, di Camaldoli e del Ponte alla Carraia, furono restaurate nel 1340.

[2] Il Della Valle, nella sua *Storia del Duomo d' Orvieto,* a pag. 113, nota il fatto, e sostiene che quell'Andrea, di cui si fa menzione nei ricordi, è un pittore e non il celebre scultore di quel nome. Ma nuove ricerche rivelarono anche il nome di Nino, figlio di Andrea da Pontedera. Vedi il Vasari, vol. III, nota a pag. 11; e Lodovico Luzi, *Duomo di Orvieto,* Firenze, 1866.

[3] Vedi vol. I, pag. 232.

sono credersi lavoro di quei due maestri. È cosa certa inoltre che Andrea, insieme col figlio Nino, dal 1347 al 1349 trovavasi in Orvieto, dove era capo maestro della fabbrica del Duomo. E in quel turno condusse in marmo la statua della Madonna col putto, che seduta in trono vedesi entro l' arco sulla porta maggiore di quella chiesa.[1]

Dopo il 1349 non trovasi più memoria alcuna di lui, ed è a credere per questo che circa a quel tempo Andrea morisse, e non, come vuole il Vasari, nel 1345. Chè volendo prestare fede al Vasari stesso che lo fa morire di anni 75, il nostro artista dovrebbe essere nato intorno al 1274.[2] Oltre quelle già ricordate, altre opere così di scultura come di architettura furono attribuite ad Andrea. Ma perchè di queste alcune più non esistono ed altre non è ben certo che gli appartengano, noi rimandiamo per queste notizie il lettore a quanto nella vita di lui lasciò scritto il Vasari[3] restringendoci noi a discorrere brevemente dei lavori eseguiti dai suoi figli Nino e Tommaso. Il primo aiutò il padre nei lavori delle porte di bronzo e del Duomo d' Orvieto, mostrando nelle sue opere di seguire i precetti e la maniera del padre, secondo le grandi massime già applicate da Giotto; il secondo invece si mostra scultore poco valente. Dal fin qui esposto a noi sembra evidente, che se la Scuola Pisana esercitò dapprima la sua influenza su Giotto, deve alla sua volta a lui la perfezione[4] cui è pervenuta.

[1] Vedi vol. III, pag. II, nota 2 nel Vasari, proemio della parte seconda, ricordato da noi nel vol. I, pag. 233, e la nota 1 a pag. x della Tavola Alfabetica, op. cit.

[2] Vasari, vol. II, pag. 44.

[3] Vasari, vol. II, pag. 33 e seguenti.

[4] Essendo poi migliorato il disegno per Giotto, molti migliorarono ancora le figure in marmo e pietra, come fece Andrea Pisano e Nino. Vasari, *Proem.*, vol. III, pag. 10.

Dopo la morte del padre, Nino gli successe come capo maestro nella direzione dei lavori al Duomo d'Orvieto, tenendo l'ufficio solo per pochi mesi, dal 18 luglio cioè fino al novembre del 1349,[1] avendo dopo quel tempo fatto ritorno a Pisa. Egli, secondo il Vasari, avrebbe nei suoi giovani anni finito di lavorare a Firenze il marmo di una Madonna col putto in braccio, già incominciata dal padre per la Cappella dei Minerbetti nella chiesa di Santa Maria Novella. Se questa, come si pretende, è la scultura stessa che oggi trovasi collocata presso la Cappella Rucellai sul sepolcro di Aldobrandino Cavalcanti, pei caratteri che mostra, per la forma delle sue figure, e per l'iscrizione che porta scolpita sul plinto, si deve invece risguardare come una bella opera del figlio Nino, invece che da lui portata soltanto a fine.[2]

Santa Maria Novella in Firenze.

In Pisa fece Nino una mezza figura della Madonna che allatta il Bambino e che sta tra le due porte del lato occidentale di Santa Maria della Spina. Questo lavoro accenna a un certo mutamento avvenuto nella maniera giottesca fin qui seguita da Nino e la tendenza sua al naturalismo. Il movimento della madre e del figlio è di impareggiabile naturalezza; la prima piega la testa con affetto materno, e pare si studi di dissimulare il senso di dolore a lei cagionato dal bambino appeso al suo seno. Gli occhi socchiusi e le linee del volto esprimono maestrevolmente il piacere del momento, turbato dai dubbi dolorosi dell' avvenire. Il bambino si tocca un piede con l'altro e succhia il latte con molto ed evidente piacere. Le forme sono eleganti e il panneggiamento è ben trattato. Un altro esempio di questo particolare mutamento

Santa Maria della Spina in Pisa.

[1] Vedi Tav. Alfabet., op. cit., pag. x.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 43, nota 3. Sono figure intere, minori del vero. Una delle mani del putto manca delle dita. Nella base leggesi *Hoc opus fecit Ninus Magri Andree de Pisis.*

della maniera di Nino, noi l'abbiamo nella Madonna scolpita in piedi col Bambino e collocata in una nicchia dell' altar maggiore nella chiesa della Spina fra San Pietro e San Giovanni. Vuolsi che la testa del San Pietro sia il ritratto vero di Andrea Pisano.[1] Egli ha nelle mani le chiavi e un libro, ma l' insieme della statua difetta di buone proporzioni ed ha le braccia troppo corte. La Vergine è o pare che sia nell' atto di porgere una rosa al figliuolo,[2] il quale mostra nell' espressione del viso e nelle altre movenze tutto il desiderio d' averla. Anche in quest' opera il nostro scultore esprime in modo ammirabile l' amor materno; e il viso, la figura e i panneggiamenti sono così bene intagliati, che lo scultore merita sinceramente la lode d' avere il primo cercato di togliere al marmo la durezza dei suoi contorni, riducendolo così levigato da imitare il morbido e la rotondità delle carni.[3] Rispetto alle sue parti, tuttavia belle, questa graziosa figura di Madonna è proporzionatamente magra, e nel movimento suo s' incurva alla maniera stessa da Parri Spinelli tanto esagerata nelle sue pitture. La naturalezza delle forme e la grazia dell' espressione, spoglia però di quella severa nobiltà che si riscontra in Giotto e in Andrea, sono le doti particolari per le quali va distinto Nino, che innesta alle più solenni e grandiose forme dei suoi maestri un qualcosa di più vero e reale che talvolta è esagerato, ma che mai non cade nel triviale. E quanto alla diligenza e alla finitezza d' esecuzione, Nino vinse ognuno dei suoi predecessori.

Chiesa di Santa Caterina.

Di lui o di qualcuno degli scolari suoi sono di certo una delle vergini collocata sur una guglia della chiesa della Spina, e l' Angelo e l' Annunziata che nella chiesa

[1] Vasari, vol. II, pag. 44.
[2] La rosa manca e parte della mano è rotta.
[3] Vasari, vol. II, pag. 44.

di Santa Caterina di Pisa [1] stanno ai lati d' una pittura di Fra Bartolommeo.

La figura dell' Angelo, sulle cui vesti e per entro i capelli si scorgono ancora traccie di doratura, [2] è nell' espressione piena di vita; ma la sottigliezza e la lunghezza sua, e la curva artifiziosa della figura rivelano la maniera particolare dello scultore.

La scultura in legno dell' Annunziata, che deperisce abbandonata nel magazzino della chiesa, è assai probabilmente opera di Nino, [3] poichè risulta da una iscrizione ricordata dal Vasari, che egli scolpiva in avorio ed è oramai provato da documenti che lavorava d' orafo. [4] Il solo monumento sepolcrale eseguito da Nino che ci rimane, è la tomba eretta in onore del Domenicano Simone Salterelli arcivescovo di Pisa, [5] ed è collocato a sinistra, entrando dalla porta maggiore, nella chiesa di Santa Caterina. Sulla sua base sono scolpiti tre bassorilievi rappresentanti tre storie della vita del defunto. Sul coperchio sostenuto da archi che poggiano sopra colonnette, giace supino l' Arcivescovo vestito dei suoi abiti pontificali. Da ciascun lato delle colonnine sta un an-

[1] Queste figure, sulle quali, secondo il Vasari (vol. II, pag. 44), stava scritto: « A dì primo febbraio 1370: queste figure fece Nino figliuolo d'Andrea Pisano, » non sembra quasi possibile che siano state eseguite nel tempo indicato, dacchè è provato che Nino morì nel 1368. Erano prima nella chiesa di San Zenone nei Camaldoli di Pisa e furono poscia comprate dalla Confraternita dei Battuti di San Gregorio, che convenivano colà per le pratiche di religione, finchè ridotta a un unico fratello, questo, vicino a morte ne donò nel 1487 tutti i beni insieme con le statue ai Domenicani. Vedi Bonaini, *Not. ined.*, pag. 65-67.

[2] Queste statue anticamente erano collocate di faccia ai pilastri del Coro. Vedi Morrona, *ut sup.*, vol. III, pag. 102.

[3] È una statua di proporzioni lunghe, e ricercata nei suoi movimenti. Le mani e le braccia sue sono rotte.

[4] Vedi il documento in Bonaini, *Mem. ined.*, pag. 126-27.

[5] Egli moriva nel 1352 in età di 80 anni, come rilevasi da una iscrizione latina scolpita in una pietra posta presso il monumento. Vedi Morrona, vol. III, pag. 109.

gelo in atto di rialzare con bel garbo una cortina. Nel mezzo del coperchio avvi un tabernacolo a tre arcate, sormontate da cuspidi e sostenute da colonne. Nella base è scolpita in bassorilievo l' anima del defunto, sotto forma di una figurina portata in cielo da due angeli e accompagnata da un altro angelo per parte. Ai lati vedonsi le due statue di San Domenico e di San Pietro Martire. Nel mezzo del tabernacolo avvi la Vergine col bambino in braccio e un angelo per parte che la guardano.[1] I tre bassorilievi della base sono condotti con una certa eleganza, e tanto nella composizione, quanto nel carattere delle figure, ricordano la maniera del padre e l' uso dei precetti e delle forme derivate da Giotto. Negli angeli, per esempio, che rialzano la cortina, si osservano buoni movimenti, espressione piacevole, panneggiamento semplice ed elegante; che sono vere reminiscenze delle tradizioni artistiche di Giotto. Belle e condotte con buone proporzioni sono anche le statue di San Domenico e di San Pietro Martire. La statua del defunto è eseguita con tanta naturalezza e verità, da renderla un vero e bel ritratto modellato a larghi tratti e condotto con molta intelligenza e studio del vero. La Vergine col Putto è una ripetizione delle altre Madonne scolpite da Nino. Gli angeli però che la fiancheggiano hanno forme piuttosto scarne, e nella durezza dei loro movimenti ricordano la vecchia scuola pisana. Ma se la parte scultoria merita lode, la parte architettonica manca invece di buone proporzioni, e con le sue forme gravi e pesanti guasta non poco l' insieme del monumento. E per ispiegarci la cosa noi saremmo quasi indotti a credere, che

[1] La Madonna e il Putto mancano ciascuno di un braccio. Il viso della statua di San Domenico è in parte guastato, e la testa di San Pietro Martire che abbiamo vista staccata dal busto è ora sostituita da una di stucco tratta dall' originale ed anch' essa in parte mutilata. Qua e là vedesi qualche altra rottura di minor rilievo.

essa sia avvenuta per un errore commesso nelle misure da chi ebbe incarico d' eseguirla col disegno di Nino, quando non fosse per avere Nino scolpite le sole figure. Qualunque sia la causa cui debba attribuirsi, è però un fatto troppo evidente questa mancanza di armonia tra il lavoro delle figure e quello dell' architettura. D' un ultimo lavoro di Nino devesi l' origine a un atto di ribellione fortunata eseguito in Pisa, la quale, con grande sorpresa dei suoi cittadini, si trovò una mattina del 1364 privata dei suoi ordinamenti repubblicani e assoggettata al dominio del ricco e ambizioso mercante Giovanni dell' Agnello dei Conti, il quale assunto il titolo di Doge sfoggiò un lusso imperiale, cavalcando con uno scettro d' oro nelle mani e mostrandosi al popolo dai balconi della sua casa ricoperti di drappi d' oro.[1] Ricordevole però della instabilità delle violenze umane, e bramoso ad un tempo di edificare per sè e la famiglia sua un sepolcro degno dell' alto suo stato e della sua fortuna, allogò a Nino la fabbrica di un magnifico monumento da collocarsi nella facciata della chiesa di San Francesco. E benchè fosse persona assai facoltosa, tuttavia trascurò di pagare l' opera dello scultore che soltanto dopo la morte di lui, avvenuta nel 1368, fu soddisfatta per lagnanza d' Andrea, erede di Nino, a Tommaso zio e tutore d' Andrea. La memoria, nella quale sta questo fatto, ci rivela ancora come Nino fosse ascritto alla corporazione degli orafi pisani, e come morisse tra il 1364 e il 1368. Un' altra memoria del 1358 ci dice che Nino lavorò in argento per il Duomo di Pisa insieme con un certo Coscio *quondam* Gaddi e un certo Simone detto Baschiera.[2]

Ma Giovanni dell' Agnello non adoperò Nino soltanto,

[1] F. Villani, XI, 101.
[2] Vedi il ricordo nel Bonaini, *ut sup.*, pag. 126, 127, 128, 129.

ma ancora Tommaso, secondogenito di Andrea, orefice esso pure, e, come il fratello, architetto e scultore. Fatto demolire il palazzo Gambacorta, il Doge usurpatore chiese a Tommaso il disegno per fabbricarne uno nuovo, del quale, prima della sua caduta, non vide che incominciate le fondamenta. A Tommaso allogò ancora il modello dell' elmetto ducale, il disegno di una sedia reale da porsi nel coro del Duomo e per ultimo la Tomba destinata alla dogaressa Margherita sua moglie.[1] Quest' ultimo lavoro fu dall' artista condotto a termine, ma poi distrutto da un incendio. Anche Tommaso però non fu pagato per nessuna di queste ordinazioni, nè il debito fu cancellato se non quando l' ira popolare non ebbe in uno dei suoi impeti fortunati posto fine con la vita di lui anche al governo di Giovanni dell' Agnello. Quello che però resta delle opere di Tommaso, non fa per certo onore a lui nè alle tradizioni artistiche della sua famiglia. Un tabernacolo da lui inalzato nella chiesa di San Francesco, e che ora si trova nel Camposanto, ha questa iscrizione: « Tomaso figliuolo [mae]stro Andrea f[ece [qu]esto lavoro et fu Pisano. »

Camposanto di Pisa.

Esso rappresenta la Vergine col Bambino, sopra il quale due Angioletti alzano le cortine. Sotto la Madonna, da un lato e dall' altro sono collocati un Angelo e tre Santi, e nella base del Tabernacolo sono intagliati sette bassorilievi rappresentanti alcune Storie della Passione di Cristo. Le figure lunghe e magre hanno un tipo non gradevole, i movimenti sono esagerati, sbagliato il partito del panneggiamento, brutte le giunture e le estremità. Se non vi si vedesse scolpito sopra il nome dell' autore, a nessuno verrebbe in mente di attribuire questo cattivo lavoro a Tommaso, fratello di Nino, ma

[1] Vedi Bonaini, *ut sup.*, pag. 61, 127-129.

piuttosto lo direbbe opera di uno scultore volgare che avesse voluto esagerare di proposito, ma rozzamente e in modo quasi deforme, la maniera di Nino. In una delle Cappelle del Camposanto si vede distinta in due monumenti la maniera diversa di Nino e di Tommaso. Alcune altre loro opere si potrebbero ricordare, quando non credessimo d'avere, con quelle esaminate, ottenuto bastevolmente lo scopo nostro, che fu quello soltanto di seguire lo svolgimento generale della Scuola Pisana, il suo perfezionamento con Andrea, e la sua successiva e quasi immediata decadenza.

Quando invece fosse stato nostro intendimento di scrivere la storia della scultura e seguirla in tutte le fasi sue e i suoi svolgimenti, farebbe di mestieri discorrere delle opere di Giovanni di Balduccio, autore di alcune pregevoli sculture da lui eseguite per ordine e ai tempi di Azzo Visconti, quali sono: l'Arca di San Pietro martire a Sant'Eustorgio, la porta di Santa Maria di Brera a Milano, il pulpito della chiesa di Santa Maria del Prato a San Casciano e la tomba di Guarneri di Castruccio da Lucca a San Francesco, presso Sarzana, opere tutte che ebbero il loro compimento nella prima metà del quattordicesimo secolo e sono segnate col nome del loro autore. Sarebbe inoltre opportuno di citare almeno il lombardo Alberto Arnoldi, che fino al 1362 lavorò nel Duomo di Firenze, e che sopra l'altare della chiesa della Misericordia, nella piazza di San Giovanni, fece una Madonna, dal Vasari attribuita ad Andrea Pisano.

E inoltre si dovrebbero citare,[1] Cellino di Nese da Siena, che disegnò ed eseguì la tomba di Cino d'Angi-

[1] Vasari, vol. II, pag. 36, nota 2. Nell'edizione del Sansoni, vol. I, pag. 485, si dice che Alberto Arnoldi era un lombardo che venne ad abitare in Firenze ne' primi anni del secolo con Arnoldo Alberti suo padre, e parimente maestro di pietra, i quali furono fatti cittadini,

bolgi nella Cappella di San Jacopo a Pistoia, e che nel 1359 lavorò nel Camposanto di Pisa; e Tino di Camaino autore del Sepolcro di Enrico Settimo nello stesso Camposanto; e Agostino e Agnolo da Siena, autori di molti e pregevoli monumenti.

Ma il fermarci a discorrere dei meriti o dei difetti di quegli artefici ci porterebbe lontani dal nostro proposito, e per noi sarebbe un fuor d' opera.

CAPITOLO SECONDO.

TADDEO GADDI.

Durante la lunga e operosa sua vita, Giotto raccolse intorno a sè alcuni pittori di minore ingegno e suoi concittadini, giovandosene come d'aiuti nella esecuzione dei suoi lavori. Dopo la sua morte una certa fiacchezza nei concepimenti e nell'esecuzione rivelò la perdita fatta dall'arte italiana, e come questa avesse d'un tratto fatto sosta. Tutti coloro che a buon diritto usavano riguardare il grande riformatore come loro capo e maestro, si industriarono per avere una parte della sua immensa clientela, e il tentativo ebbe fortuna diversa a Firenze e in altre parti d'Italia. Benchè molti tra costoro fossero artisti d'ingegno e di esperienza, non possedevano però nè il genio di Giotto, nè l'attitudine creatrice di lui; e la storia dell'arte registra bensì per qualche tempo vite operose d'artisti, ma che per la maggior parte furono autori d'opere mediocri. Primo tra questi, anche per merito, va collocato Taddeo, figlio maggiore di Gaddo Gaddi e figlioccio di Giotto. Per molti anni fu Taddeo sotto la disciplina di Giotto e lavorò con lui,[1] del quale deplorò assai vivamente la morte.[2]

Non è chiarito con precisione il tempo, nel quale

[1] Vedi le osservazioni di Cennino Cennini, nel Vasari, vol. II, pag. 158.

[2] Sacchetti, *ut sup.*, vol. II, pag. 221, nov. CXXXVI.

prese a lavorare da sè, affermando la sua indipendenza; ma possiamo credere che ciò fosse quando Giotto lasciò Firenze per l'Italia meridionale. Nel 1332 gli eredi di Michi Baroncelli presero a fabbricare due Cappelle nelle chiese di Firenze; una in San Pietro Scheraggio e l'altra in Santa Croce. Ambedue queste Cappelle furono finite nel 1338, e quella di Santa Croce si deve credere dipinta dopo quell' anno da Taddeo Gaddi,[1] il quale fino dal 1327 per conto dei Baroncelli e dei Manetti, avea dipinto, sulla parte superiore del monumento sepolcrale da costoro in quella chiesa innalzato a sè stessi, la mezza figura della Madonna col Putto in braccio, in atto di benedire colla destra, tenendo un rotolo nella sinistra. I caratteri del dipinto mostrano che esso fu eseguito prima della pittura della Cappella, poichè in esso si riscontra, anche nei particolari, maggiore rassomiglianza con la maniera del maestro che non la mostrino le pitture della Cappella, nelle quali Taddeo fa uso di maniera più larga.[2] Le pitture rappresentano le seguenti Storie tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Sulla lunetta a destra dell' ingresso vedesi Giovacchino cacciato dal Tempio, e da un lato l'Angelo apparso a confortarlo. Nei quattro scompartimenti di

Cappella Baroncelli in Santa Croce.

[1] Dai libri della Compagnia dei Peruzzi, oggi conservati nella Libreria Riccardiana a Firenze, alcuni estratti dei quali ci furono cortesemente dati dal signor Gaetano Milanesi, apparisce che i Baroncelli spesero molto per fondare e ampliare la Cappella loro, ma in que' libri non si trova fatto cenno del pittore che la dipinse.

[2] Le figure hanno forme gentili e buone proporzioni; i movimenti non mancano di una certa grazia e naturalezza, mentre si osserva accurata e diligente l' esecuzione. Questo monumento sepolcrale ha due faccie, l'una dal lato della chiesa, e l'altra dal lato interno della cappella. Come era usanza di quei tempi, oltre la pittura abbiamo in esso il lavoro di architettura e di scultura, che pei caratteri propri ricorda le opere di Andrea Pisano. L'iscrizione scolpita nel coperchio della tomba, insieme coll'anno 1327 ed il mese di luglio, ci dà i nomi dei Baroncelli e dei Manetti che la fecero fare.

sotto, l' Incontro di Anna con Giovacchino, la Nascita della Madonna, la Madonna sui gradini del Tempio ed il suo matrimonio. Sulla parete di faccia all' ingresso e nella quale è aperta la finestra che illumina la Cappella, avvi l'Annunziazione, l' Incontro della Madonna con Elisabetta, l'Angelo apparso ai pastori, l'Adorazione di costoro, il Viaggio dei Magi a Betlemme e la loro adorazione. La prima di queste storie è concepita e condotta da Taddeo secondo le grandi massime di Giotto. L' azione è animata, ma non esente però da quella forza e veemenza, talvolta eccessiva, solite a trovarsi nelle opere di questo maestro. Il Sacerdote [1] che spinge fuori del Tempio Giovacchino, il quale vedesi colle offerte nell' atto di varcare la soglia, mostrasi pieno d' ira. Da un lato e dall' altro stanno ebrei in diverse attitudini di maraviglia, e fra essi uno incurvato [2] vicino al Sacerdote, che guarda in atto di scherno Giovacchino, mentre un secondo si spinge innanzi coll' offerta, e un terzo dietro a questo sta osservando. Dall' altro lato a destra vedonsi tre figure in conversazione tra loro. Veramente bella è la parte, nella quale l'Angelo sospeso in aria, in mezzo a raggi di luce, si dirige con bel movimento verso Giovacchino, che seduto sopra una rupe si rivolta a lui subitamente, [3] mentre da lontano vedonsi giungere due servi, il primo dei quali accenna a Giovacchino. Sul davanti sta seduto in terra un pastore che sospende di suonare per guardare chi arriva.

Non manca d' attrattiva la composizione dell' incon-

[1] I colori dei suoi abiti ed in parte quello del fondo sono stati ripassati.

[2] Le parti illuminate delle vesti sono ripassate.

[3] I raggi, entro i quali pare avvolta la bella figura dell' Angelo, sono ripassati, come ripassata è la veste verde con tinta gialla nella sua parte illuminata.

tro, alla porta della città, di Giovacchino seguìto dal servo, con la moglie Anna accompagnata da tre donne.

La Nascita della Vergine è trattata press' a poco con la stessa maniera usata dagli artisti suoi predecessori.[1]

La Presentazione della Vergine al Tempio, del qual lavoro trovasi un piccolo disegno nella raccolta al Louvre, è una composizione non bene ordinata, difetto in parte imputabile alla meschinità delle fabbriche e della prospettiva, che certo non si potevano pretendere molto migliori da un pittore di quel secolo, quantunque anche queste parti fossero trattate meno imperfettamente dal suo maestro. Mentre la Vergine monta i gradini del Tempio si volge verso Giovacchino ed Anna. Sul davanti sta una figura incurvata con tre fanciulli, uno dei quali è anche in atto di salire i gradini del Tempio. Alla sinistra di chi guarda, stanno due donne inginocchiate e rivolte a Maria e sono le due figure meglio dipinte da Taddeo in queste storie, mentre quelle che vedonsi nel fondo del quadro, sono figure corte e male proporzionate. Di dietro alle prime e ritte in piedi sono dipinte vicine l' una all' altra due figure d' uomo, l' una di profilo e con barba, intesa a guardare la Vergine, e l' altra assai più vecchia d' aspetto con lunga barba, che quasi di faccia tendendo il braccio destro è in atto di chi sta per parlare. Sulla soglia del Tempio vedonsi tre Sacerdoti e da un lato molte figure fra le quali alcune di musicanti.[2]

[1] La figura di Anna nel letto, manca; e alla mancanza si è supplito con un nuovo intonaco. Sul davanti stanno, come di consueto, le donne che hanno lavato la bambina, con la quale anzi una di esse sta scherzando. Della donna in atto di prendere la cesta dal capo di una inserviente è rovinata la testa, come in gran parte è rinnovato il fondo.

[2] La figura della Vergine, parte di quella di Giovacchino e di Anna, ed i gradini del Tempio, sono ridipinti su nuovo intonaco. Ridipinto è anche il vestito dell' uomo che sta curvo sul davanti: ed in altre parti si osservano danni di minor conto.

Lo Sposalizio della Vergine, come composizione, non è certamente una storia bene distribuita, ma a temperarne in qualche modo i difetti è forza riconoscere, che nelle figure sue si ritrova qualcosa di caratteristico e di particolare. Il Sacerdote che compie la cerimonia ed unisce i due fidanzati, circondati dai parenti, è collocato nel mezzo. Dietro la figura di Giuseppe vedonsi molte altre figure d' uomini, i quali dallo sguardo e dai movimenti si dimostrano adirati per non essere stati i prescelti. Di questi, alcuni, come ad esempio quelli che rompono i ramoscelli, sono piuttosto brutti di forme, di fattezze e di espressione. I musicanti invece che stanno più addietro, esprimono in modo naturale l' atto di suonare la zampogna. Il profilo della fidanzata è bello, com' è bella la testa del gran Sacerdote, nè manca di eleganza il gruppo a destra delle donne e specialmente quella più vicina alla Vergine dipinta di profilo. Non sono belli invece per tipo, forma e caratteri, i fanciulli d' età e di sesso diverso che guardano la cerimonia. Anche questo fresco ha patito ingiurie specialmente nel fondo, e delle sue figure può dirsi che non avvi parte alcuna colorita, la quale non sia stata qua e là ritoccata, e non è questa l' ultima cagione della sgradevole impressione prodotta dal dipinto. Delle storie eseguite sull' altra parete viene prima l' Annunziazione, nella quale bello e naturale è l' atteggiamento della Vergine seduta sotto la loggia sulla soglia della porta, in atto di guardare all' Angelo che tutto raggiante e con bel movimento le apparisce librato in aria. In questa piacevole composizione può osservarsi, però, che non fu mantenuto il concetto biblico con quella stessa severità che nello stesso soggetto fu adoperata da Giotto. Nella storia dell' incontro di Maria con Elisabetta si trova interamente mutata la forma tipica della composizione, poichè Elisabetta è di-

pinta in ginocchio davanti a Maria. Nel pastore che sdraiato in terra è in atto di guardare l'Angelo il quale annunzia dal cielo la nascita del Messia, avvi molta naturalezza. L'Angelo, come di consueto, è una delle migliori figure dipinte da Taddeo in questa storia. Nell'adorazione dei pastori bello e ben trovato è il motivo della Madonna che seduta in terra scherza col putto che tiene in braccio, e ad essa fa bel contrasto la figura di Giuseppe che a capo basso, pensieroso e quasi crucciato, sta seduto sul davanti da un lato, stringendo con le braccia distese uno dei suoi ginocchi. Ma anche questa composizione, confrontata con quella di Giotto, manca di severità e di quel giusto senso biblico che invece si riscontrano nelle opere del maestro. Le altre due composizioni, nelle quali in luogo della stella fu dipinto il Bambino circonfuso dai raggi, che annunzia la propria nascita ai tre Magi che l'adorano, non sono da collocarsi per certo tra le opere migliori di Taddeo. [1]

La figura di Giuseppe con la verga fiorita fra le mani, e quella di David coi piedi sul corpo di Golia, del quale tiene nella sinistra il capo reciso e nell'altra mano la spada, dipinte sotto finte nicchie in uno dei pilastri, sono figure ben conservate e che non mancano di larga maniera e di movimenti facili e naturali. Tutti questi dipinti, com'era costume d'allora, sono circondati da una finta architettura formata da cornici sostenute da colonnette, e decorata con finto, ma elegante lavoro di musaico.

La vôlta è ripartita in due spazi, e nelle sue diagonali su fondo azzurro e stellato sono dipinte entro cerchi e

[1] Anche queste pitture non sono esenti da restauri. Nell'*Adorazione dei Pastori* manca il colore azzurro del manto della Madonna, e in sua vece vedesi una preparazione rossastra. Imbrattate più o meno dal colore sono le vesti dei Magi. Nell'*Adorazione* esse sono quasi tutte, ove più ove meno, ripassate, e solo i fondi si trovano ben conservati.

in mezze figure le otto virtù; la Fede, la Speranza, la Carità, la Prudenza, la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza e l'Umiltà. Queste allegorie non mancano certamente di merito; e sia per l'invenzione, sia per i movimenti facili e spontanei delle figure, vanno collocate tra le opere migliori dipinte dagli scolari dopo la morte di Giotto.[1]

Comparando la maniera di Giotto con quella di Taddeo, troviamo essere pér ogni rispetto più convenzionale quella dello scolare. Egli non possiede come il maestro la giusta misura delle cose, e come la pittura di Taddeo è diversa anche nelle proporzioni, così essa non ha il fare grande ed ordinato, e il buon colorito che distinguono quella di Giotto. La predilezione del Gaddi per le figure alte e asciutte insieme con altre particolarità caratteristiche, delle quali diremo più innanzi e delle quali a noi parve di trovare traccia in alcuni dei dipinti della chiesa inferiore in Assisi, già da noi ricordati nella vita di Giotto, sono state le ragioni, per cui ci siamo domandati, se per avventura non avesse avuta mano anche il Gaddi nella esecuzione di quei dipinti, lavorandovi forse attorno nella sua giovinezza sopra disegni lasciati dal maestro.[2] Come già si notò, in questi dipinti di Taddeo

[1] Nel 1869 ripulendo dalla calce la parte esterna della parete attorno all'arco che mette alla Cappella e la superficie interna dell'arco, si scopersero dipinte su questa mezze figure di Santi e in quella esterna un finto cornicione, con sotto a destra due figure di Profeti in parte mutilate, e più in basso i resti d'un altro dipinto. Dall'altro lato, quantunque spezzata dalla porta che mette in sagrestia, vedesi la parte superiore della figura di Cristo giovanetto, seduto su ricco seggio con due figure alla sua sinistra, manchevoli in gran parte del colorito, che guardano da una porta. Sembra che fosse qui rappresentata la disputa di Nostro Signore nel Tempio, come ricorda il Vasari nella vita di Taddeo. Sopra questo dipinto è rimasta la parte inferiore delle vesti di due altre figure che sono forse i resti di due altri profeti messi a riscontro dei primi. I caratteri di questi dipinti confermano l'asserzione del Vasari che gli attribuisce al Gaddi. Vedi Vasari, vol. II, pag. 110.

[2] Vedi a questo proposito il nostro vol. I, pag. 411.

a Santa Croce si osservano movimenti pronti ed arditi, ma talvolta anche esagerati, e caratteri non piacevoli. L' artificiosità di condurre le teste è cresciuta più che scemata, e le forme dell' occhio, per solito lunghe nelle palpebre e non finite negli angoli, non sono ben delineate. Il disegno è facile, ma alquanto trascurato nel rendere le forme, e le teste delle figure riescono lunghe, strette, e spesso manchevoli della necessaria proiezione posteriore. La fronte alta e talvolta depressa verso il cranio, il naso lungo e ricurvo, la forma inesatta delle guancie e del mento che finisce a punta, danno al viso una singolare obliquità. Il collo delle figure è soverchiamente lungo, non bene indicate le articolazioni dei piedi e delle mani, le quali hanno inoltre dita grosse e corte. Anche le vesti sono spesso accomodate con soverchio studio e ricercatezza, dipinte a contrasti vivaci e con colori cangianti. Le tinte stese con facilità hanno sostanza di colore, ma raramente sono fra loro fuse a dovere.

Le ombre tendono al cupo [1] e la pittura del Gaddi difetta, nell' insieme, di giusti passaggi di tinte e quindi di rilievo. L' esecuzione invece è pronta, rapida, ardita, quantunque essa abbia della decorazione e del convenzionale. Con tutto ciò la sua pittura non manca di attrattiva e talvolta s' impone all' attenzione dello studioso, benchè si possa affermare, come già si notò, che nelle mani degli scolari l' arte di Giotto, invece di progredire, scemò di pregio nelle sue parti essenziali.

Nessuno ha mai dubitato che questi affreschi, dal Vasari attribuiti a Taddeo Gaddi, non siano veramente suoi. Comparati infatti con le altre opere di lui, si vede agevolmente che in questo rispetto le notizie date dal Va-

[1] Queste sono verdi scure, le luci hanno del pavonazzetto ed i contorni del rosso vinaceo.

sari sono esatte. Una di queste opere è un trittico[1] con sportelli che trovasi nel Museo di Berlino. Nella sua parte centrale sta il Bambino che per la sua testa larga e pesante non ha fattezze punto piacevoli. Sorretto dalla madre, sorride a lei languidamente, mentre le accarezza il viso. La Vergine, scarna di forme, colla testa oblunga e stretta e con gli occhi socchiusi, risponde a quel sorriso con una esagerata espressione di tenerezza.

Museo di Berlino.

I ritratti invece del patrono e della moglie sua, inginocchiati ai piedi del trono, non mancano d' una certa naturale semplicità, come hanno carattere severo le figure dei Santi dipinte nella grossezza della cornice.[2]

Questo che è un lavoro genuino e con la firma del Gaddi, può adunque servire di comparazione con altri suoi lavori. Egli sa dare, per esempio, al viso della Vergine una qualche espressione di affetto materno, ma in maniera quasi artificiosa e certo diversa da quella assai più naturale, nobile ed elevata che si riscontra nelle Madonne del maestro. Il disegno è preciso e più del consueto accurato, specie nelle estremità. Il colore è chiaro, a tinte lucide, e così ricco e scorrevole da parere stemprato coll'olio. L' intonazione generale difetta però di vigoria e la pittura di rilievo. Le vesti sono sfoggiate e a colori cangianti. Nello sportello di destra è dipinta la nascita del Salvatore, la quale non è altro che la ripetizione di quell' altra trattata da Giotto nella chiesa inferiore di Assisi. Sola differenza in questa del Gaddi è la mancanza del gruppo delle donne che lavano il bambino. In distanza vedesi l' adorazione dei pastori, più in alto è dipinto tra due profeti San Niccola di Bari, quando

[1] Questo dipinto ha la seguente iscrizione: *ANNO. DI. M. CCC. XXXIIII. MENSIS. SEPTEMBRIS. TADEVS. ME. FECIT.* e trovasi inscritto al nº 1079 del Catalogo di Berlino.

[2] Rappresentano San Giovanni Battista, Luigi di Tolosa e i Dodici Apostoli.

riconduce il fanciullo smarrito ai suoi genitori. Questa è una composizione di carattere veramente giottesco. Nello sportello a sinistra avvi il Salvatore crocifisso che è una ben diversa figura da quelle belle e semplici dei crocifissi dipinti da Giotto. Questo del Gaddi è così povero di forme da riuscire soverchiamente magro, mentre più tardi dà il Gaddi alla stessa rappresentazione forme più vistose e pesanti. La Maddalena si stringe al piede della croce, ai lati della quale stanno la Vergine e San Giovanni Evangelista. Superiormente è rappresentata un' altra storia tratta dalla vita di San Niccola di Bari, nella quale, come nella precedente, si osserva vivezza di composizione e caratteristica espressione nelle figure. Il Santo è rappresentato nel mentre riconduce il fanciullo con in mano una tazza agli attoniti genitori ancora seduti a tavola. Negli angoli del quadro è dipinto un profeta per ciascuna parte.

Se queste composizioni non giungono al pregio o al grado di merito di quelle del maestro, mostrano però d' essere l' opera d' un suo discepolo e d' un seguace fedele in arte delle sue grandi massime.

Le figure dei Santi dipinte nel rovescio degli sportelli non piacciono quanto quelle rappresentate nell' interno; ma questa diversa impressione va in parte attribuita al pulimento ed al restauro, cui esse furono sottoposte. [1]

[1] Sono Santa Margherita, Santa Caterina e San Cristoforo, che porta Gesù bambino fra la Vergine e gli Evangelisti. Questo trittico era prima nella Galleria del signor Solly.

Bigallo a Firenze.

Nella stanza del Commissario del Bigallo a Firenze abbiamo veduto un piccolo trittico cogli stessi soggetti e le stesse composizioni di questo che è a Berlino. Nella parte centrale soltanto varia alcun poco il movimento del putto e della Vergine; nel trittico del Bigallo, il Bambino sta ritto sulle ginocchia della madre e rivolto a lei con le braccia distese. Ed essa, mentre lo guarda, tiene il braccio sinistro piegato, e indicandogli qualcosa col dito è in atto di parlargli. E nel rovescio sopra uno degli sportelli, invece di Cristo, è dipinto San Martino fra la Vergine e gli Evangelisti. Sulla cornice leggesi questa data *ANNO. DOMINI. MCCCXXXIII,*

Le quali però, risguardate parzialmente come caratteri, come tipi e come forme, ricordano le figure degli affreschi della Cappella Baroncelli e quelle d'altre opere compiute più innanzi nella sua carriera.

San Pietro a Megognano.

Un altro esempio, anche più importante del precedente, è un quadro d'altare posto nella Sagrestia di San Pietro a Megognano vicino a Poggibonsi.[1] Rappresenta la Vergine su ricco trono col Bambino seduto sulle ginocchia. Il bambino ha nella destra un uccellino, ed un rotolo nella sinistra. Ritti in piedi stanno ai lati due Angeli rivolti alla Madonna, alla quale offrono con bel garbo, quello a destra una corona, e l'altro un cofanetto. Più sotto, vedonsi in ginocchio altri quattro An-

un anno prima, cioè, del tempo dato al quadro di Berlino. Questi due trittici si possono credere della stessa mano e mostrerebbero come i pittori di quel tempo si ripetessero nelle loro composizioni. Un altro piccolo trittico rappresentante una diversa storia stava a Firenze nel convento degli Angeli, e i suoi caratteri ricordavano quelli dei quadretti or ora descritti. Nel mezzo fra due Angeli stava Cristo in croce, abbracciata alla quale stava la Maddalena inginocchiata. Da uno dei lati della croce eravi la Madonna e dall'altro San Giovanni Evangelista. Sopra uno degli sportelli era rappresentato Cristo nell'orto, e sotto di lui San Pietro e San Paolo; nell'altro, due Sante, e più in basso San Benedetto con un altro Santo. Anche questo dipinto era ben conservato.

Convento degli Angeli.

Guardaroba del Duomo.

Un quarto dipinto trovasi nella Guardaroba del Duomo di Firenze e rappresenta la mezza figura della Vergine, che con un libro aperto in una mano, accenna coll'altra dal parapetto d'una finestra a una delle due figurette inginocchiate ai lati, ciascuna delle quali è raccomandata dal suo Santo tutelare; da Santa Caterina quella dipinta a sinistra, e da San Zanobi quella dipinta a destra. Nell'alto della cuspide vedesi la mezza figura di nostro Signore che impartisce la benedizione. Nella parte di sotto leggesi questa iscrizione: *ANO. DNI. MCCC. XXXIIII DIE. XV. FEBRUARI.* È una pittura ben conservata e spicca in essa la maniera di Giotto, specialmente nella figura di San Zanobi; mentre in quella della Madonna ricorda Taddeo Gaddi.

[1] Esso porta l'iscrizione seguente: *TADDEVS. GADDI. D̄. FLORENTIA. ME. PINXIT. M. CCC. LV. Questa tavola fece fare Giovanni di Ser Segnia per remedio dell' anima sua e de' suoi passati.* La firma e la data sono sui gradini del trono, e sopra esse vedesi lo stemma del committente, tre rose cioè e una sbarra d'oro in campo azzurro. Questa tavola trovasi presentemente nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti in Siena.

geli, due per parte, egualmente rivolti alla Vergine, i primi dei quali tengono colle mani un vaso di fiori, mentre gli altri hanno, l'uno la navicella, e l'altro il turribulo in atto d'incensare. Questa composizione del Gaddi ci ricorda interamente quella del quadro dipinto da Giotto con lo stesso soggetto e che ora si trova nell'Accademia di Firenze.[1] Sola differenza fra i due quadri è questa, che le figure del Gaddi comparate con quelle di Giotto non hanno di queste nè il sentimento severo, nè l'elevatezza e la nobiltà della espressione, nè le buone proporzioni, nè quel modo elegante di vestire e quella bellezza di colorito, che sono i principali caratteri, pei quali i lavori del grande maestro fiorentino si distinguono per eccellenza da quelli di tutti i suoi scolari e contemporanei.[2] Questa pittura conferma da sè sola quanto già abbiamo detto intorno alle speciali qualità della maniera del Gaddi, e mostra a che punto di scadimento fosse già arrivata l'arte rinnovatrice di Giotto, vent'anni appena dopo la morte di lui. Guidati fin qui nei giudizii nostri da uno studio coscienzioso fatto su opere firmate col nome di Taddeo Gaddi e a lui giustamente appartenenti, possiamo ora tornare, con maggiore fiducia di non essere tratti in errore, all'esame dei piccoli quadretti che erano un tempo nella sagrestia di Santa Croce e dei quali abbiamo già parlato nella vita di Giotto, per essere stati a lui attribuiti.[3]

Museo di Berlino.

Due di questi, come già si disse, sono nel Museo

[1] Di questo quadro noi abbiamo parlato nel vol. I, pag. 534.

[2] Il primo Angelo sul davanti, alla sinistra di chi guarda, ha patito danni nel viso e come l'altro anche nelle vesti. Il guasto gira a guisa di striscia ineguale dalla faccia del primo attraverso i due Angeli sino alla fine del dipinto. Anche la tunica del putto, che era di colore azzurro con fini ricami in oro, è danneggiata.

[3] Vedi vol. I, pag. 534, inscritto al num. 1074 del Catalogo di quella Galleria, dal quale è attribuito a Giotto.

di Berlino e rappresentano, l' uno il miracolo del fanciullo Spini, risuscitato per intercessione di San Francesco; l' altro la discesa dello Spirito Santo, dal barone Rumohr, per l' autorità del Vasari, attribuiti a Giotto. Esaminando il primo in comparazione cogli altri dieci che di questa stessa serie trovansi nella Galleria di Belle Arti in Firenze, e che rappresentano gli altri fatti della vita di San Francesco,[1] ci par chiaro che le composizioni sono di Giotto e sono condotte secondo le massime di lui, come sono suoi gli atteggiamenti e l'azione generale, poichè, tolte poche differenze, non sono questi soggetti, se non la ripetizione degli affreschi da lui eseguiti nella chiesa superiore di Assisi. Ma è altresì evidente che l' esecuzione, comparata a quella del maestro, sente del convenzionale, e manca nelle figure quell' espressione di sentimento, che in esse sapeva trasfondere il grande maestro. Le teste, i lineamenti e le estremità loro hanno le forme solite a trovarsi nei lavori del Gaddi. — E cresce di tanto questa persuasione, quando si aggiunga che in questi quadretti si riscontra quella soverchia vivezza che deriva dal colorire gaio, quella saldezza d' impasto e quella esecuzione pronta, ardita e quasi sprezzante, che costituiscono la tecnica e il colorire proprio di questo scolare di Giotto. Talvolta però questi caratteri sono temperati da una condotta più studiata,

Galleria di Belle Arti in Firenze.

[1] Sono: San Francesco che abbandona la eredità, segnato col num. 4; Sant' Innocenzio III, che vede in sogno San Francesco inteso a sostenere la cadente chiesa di San Giovanni Laterano, segnato col num. 5; Il num. 6 rappresenta Innocenzio III, quando approva l'ordine di San Francesco. Il num. 7, quando San Francesco in un carro fiammeggiante apparisce ad alcuni suoi discepoli. Il num. 8 è il Martirio dato a sette francescani a Cento. Il num. 9 rappresenta Onorio III, allora quando conferma la regola dell' ordine di San Francesco. Il num. 10 ritrae San Francesco col Bambino Gesù alla messa di Natale. Il num. 11, quando San Francesco apparisce a Sant' Antonio ad Arles. Il num. 12, quando San Francesco riceve le Stimmate. Il num. 13 finalmente rappresenta i funerali di San Francesco.

come vedesi appunto in questo dipinto, che senza dubbio è, di tutta la serie, la tavoletta meglio conservata e mostra più chiaramente degli altri la vera maniera dello scolare di Giotto. L' altra composizione con la discesa dello Spirito Santo,[1] appartiene all' altra serie delle dodici tavolette, egualmente conservate nella Galleria dell' Accademia di Firenze, rappresentanti i fatti della vita di Cristo. La più bella d' esse è quella con la Trasfigurazione, nella quale si vede quella stessa grandiosità che si osserva nella eguale composizione, eseguita sopra disegno di Giotto da Andrea Pisano, nella porta del Battisterio di Firenze. Il Salvatore è rappresentato librato in aria sul monte Tabor con Mosè ed Elia ai lati, e sotto di lui altri tre apostoli prostrati a terra, quasi sgomenti della luce straordinaria che splende nei cieli. Questa pittura, benchè eccellente come composizione, mostra nella esecuzione sua i caratteri e i difetti della maniera di Taddeo.[2] Siccome però non tutti questi dipinti mostrano una eguale esecuzione, così è da credere che altri seguaci di Giotto, insieme con Taddeo, vi abbiano avuta mano.

Galleria a Monaco di Baviera.

Due altri quadretti che si conservano nella Galleria di Monaco in Baviera furono egualmente attribuiti a Giotto, perchè mostrano gli stessi caratteri dei lavori testè esaminati.[3] Gli altri dipinti eseguiti da Taddeo per

[1] È inscritto col num. 1073 nel Catalogo di Berlino ed è ugualmente attribuito a Giotto.

[2] Gli altri quadretti dell'Accademia Fiorentina sono: il num. 18 che rappresenta *L' Annunziazione,* il num. 19 *L'Adorazione dei Pastori,* il num. 20 *L'Adorazione dei Magi,* il num. 21 *La Presentazione al Tempio,* il num. 22 *Cristo fra i Dottori,* il num. 23 *Il Battesimo di Cristo,* il num. 24 *La Trasfigurazione,* il num. 25 *La Cena,* il num. 26 *La Crocifissione,* nella quale la forma della figura del Salvatore è tozza di proporzioni e meno perfetta di quelle eseguite da Giotto. Il num. 27 rappresenta *La resurrezione,* il num. 28 il *Noli me tangere,* il num. 29 *La incredulità di San Tommaso.*

[3] Essi sono registrati ai numeri 556 e 560. L' uno rappresenta la *Cena di Nostro Signore,* e l' altro *Cristo in croce,* con San Francesco

Santa Croce andarono perduti.[1] Di lui resta soltanto in una parete del maggior refettorio l' ultima cena di Cristo, con altri dipinti ai lati, di cui più innanzi parleremo. Nella cena, il Redentore è rappresentato seduto a una lunga tavola in mezzo ai discepoli, colla destra levata in atto di dire: uno di voi mi tradirà, mentre sorregge coll' altra mano l' apostolo Giovanni cadutogli svenuto sul seno. Dall' altro lato della tavola, solo e seduto, vedesi Giuda in atto d' intingere il pane nel piatto. Pietro è accanto a Giovanni e levando, con movimento pronto e animato, le braccia, si volta verso Cristo, cui par che domandi il nome del traditore. Gli altri discepoli, con diversi atteggiamenti, mostrano tutti la sorpresa e il dolore che provano all' inaspettato vaticinio. La grandiosità di questa composizione, che certo deriva da Giotto, è alquanto scemata da una certa pesantezza nei caratteri delle figure. Le teste, superiormente depresse, hanno la solita forma grave; la loro fronte è larga, gli occhi, disegnati con linee orizzontali troppo vicine tra loro, non sono nella forma ben definiti. Il collo è largo e grosso, come sono grosse di massima le estremità, mentre son corte le dita e difettose le articolazioni. Anche i passaggi dalla luce alle ombre mancano di quella giusta graduazione che si riscontra invece nei dipinti del maestro. Nei colori delle vesti, o predominano le tinte gaie e cangianti, op-

Refettorio in Santa Croce.

in ginocchio che gli bacia i piedi e la Vergine dall' altra parte con San Giovanni Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Vedi in proposito quello che fu detto nella *Vita di Giotto,* a pag. 589.

[1] Dipinse le mura della Cappella Bellacci, e in quella di Sant'Andrea condusse a fresco due storie della vita di San Pietro, d' una delle quali trovavasi il disegno nel libro del Vasari (Vedi Vasari, vol. II, pag. 110). Nella parte inferiore del sepolcro di Carlo Marsuppini vi era una Pietà dipinta dal Gaddi, e sotto il tramezzo che divide la chiesa, un San Francesco che risuscita un bambino, nella quale storia ritrasse il suo maestro Giotto, Dante, Guido Cavalcanti e, secondo altri, anche se stesso. Vedi Vasari, vol. II, pag. 111.

pure quelle cupe e oscure; nelle carni, e specialmente nelle ombre, abusa di colore rossastro quasi vinaceo. E come nelle pieghe delle vesti si riscontra del convenzionale e dello studiato, così l'insieme del dipinto è condotto con una certa trascurata facilità di mano, sia nel disegnare, sia nel colorire, che non manca però d'una tal quale arditezza di tocco e sicurezza d'esecuzione.[1]

Questi sono i caratteri e le differenze, per le quali noi crediamo che questo dipinto sia stato eseguito da Taddeo Gaddi piuttosto che dal maestro di lui. Superiormente a questo abbiamo nello stesso luogo un altro grande dipinto rappresentante la Crocifissione con l'albero dei Francescani e quattro storie ai lati, due delle quali si riferiscono alla vita di San Luigi di Francia, la terza rappresenta San Francesco, quando riceve le Stimmate, e l'ultima la Maddalena ai piedi di Cristo nella casa del fariseo. In questa Crocifissione,[2] quantunque le figure siano soverchiamente lunghe, si scorgono i caratteri stessi e una tecnica esecuzione quasi eguale a quella del fresco ora esaminato. Essa e le quattro storie che l'accompa-

[1] Il fondo di questo, come degli altri dipinti, che in origine doveva essere azzurro, è ora perduto, e vedesi in vece sua la preparazione rossastra. Nell'Ultima Cena, un pezzo d'intonaco del fondo con parte della spalla di San Pietro è caduto, e manca un'altra parte d'intonaco in vicinanza della figura di Giuda. L'angolo a destra della tavola, comprese le stoviglie, è una parte nuova, oltre di che l'umidità ha in più luoghi macchiato il dipinto.

[2] San Francesco è dipinto in ginocchio in atto di guardare il crocifisso, tenendosi stretto colle braccia al tronco della croce, la quale termina coll'albero dei Francescani. Presso a lui una piccola figura di donna, forse Santa Chiara, sta in ginocchio con le braccia levate in atto di pregare. Vicino a questa vedesi il gruppo formato dalla Madonna svenuta e sorretta dalle Marie e da San Giovanni che guarda alla croce. Dall'altro lato è dipinto sul davanti un Vescovo francescano, forse San Bonaventura, che piegato sur un ginocchio è in atto di scrivere sopra un rotolo le parole « crux fratres sunt ». Dietro a lui ritti in piedi vedonsi tre altri Santi dello stesso Ordine. Questi dipinti sono tutti circondati da finte cornici con ornati e busti di Santi e di Angeli tramezzo, entro a riquadri.

gnano, si rivelano per opere condotte verso la metà circa del secolo decimoquarto, da un artista troppo confidente nelle sue forze, e che mostra di sacrificare i grandi principii dell' arte all' ardimento e alla rapidità della esecuzione. Se il suo nome fosse conosciuto, si potrebbe anche crederlo l' autore della Crocifissione dipinta nella Sagrestia di questa stessa chiesa.[1]

Sagrestia di Santa Croce in Firenze.

Gli altri affreschi che si vedono ai lati, cioè Cristo che va al Calvario e la sua Resurrezione, e l' Apparizione agli Apostoli e alla Madre rappresentata nell' altro, sono anche attribuiti al Gaddi, ma i loro caratteri li dimostrano non già opera di lui, ma del pittore Niccola di Pietro, più noto col nome di Gerini e che visse alla fine del secolo decimoquarto.[2]

Opera della stessa mano che dipinse le due crocifissioni ora esaminate, sembra il dipinto che si trova nella Sagrestia di Ognissanti e che rappresenta Cristo in croce con quattro Angeli librati in aria, tre dei quali raccolgono il sangue che cade dalle mani e dal costato del crocifisso. Inginocchiata e con le mani appoggiate alla croce, sta nel mezzo, rivolta al crocifisso, la Maddalena. E da un lato, crucciata pel dolore, girandosi la Madonna verso un Santo dell' Ordine degli Umiliati, gl' indica colla mano il figlio, mentre dall' altro sta un frate dello stesso Ordine con San Giovanni, che guarda mesto al Cristo.

Sagrestia d' Ognissanti.

Di tutte queste Crocifissioni quest' ultima è la mi-

[1] Ai lati della croce e in basso stanno la Madonna, San Giovanni Evangelista, la Maddalena, San Francesco, San Luigi e Sant'Elena; nell' alto, attorno al Cristo, sei Angeli in aspetto dolenti, tre dei quali raccolgono il sangue che cola dalle mani e dal costato di lui.

[2] Questi quattro affreschi, chiusi dentro finte cornici con ornato, in mezzo del quale vedonsi busti di profeti, di Santi ed altre figure allegoriche, hanno sofferto di restauro, e qualcuna delle vesti e parte del fondo sono stati rifatti.

gliore, così per la vigoria dei caratteri come per l'espressione delle figure che la compongono, e sarebbe giovevole di conoscere il nome del suo autore, inquantochè comparando tra loro i caratteri di questi dipinti si riconosce, che autore d' essi deve essere quello stesso, od uno almeno dèlla stessa maniera di colui, che dipinse le storie di Giobbe dal Vasari attribuite a Giotto e delle quali dovremo parlare più tardi, allora quando si discorrerà di Francesco da Volterra.[1]

Santa Croce.

Gli altri lavori della Cappella Rinuccini in Santa Croce, attribuiti a Taddeo Gaddi, sono evidentemente lavori di Giovanni da Milano, amico di lui. Il Vasari fu certamente troppo corrivo nell'attribuire al Gaddi opere, le quali, se pei loro caratteri mostrano di appartenere alla stessa scuola, tuttavia si riconoscono come lavori eseguiti da mano diversa, come le pitture ora ricordate di Giovanni da Milano e quelle di altri artisti, cui appartengono le Crocifissioni del grande refettorio e della Sagrestia di Santa Croce e quella di Ognissanti. Lo stesso deve dirsi per le pitture di Niccola di Pietro Gerini, al quale, o ad un altro della stessa maniera, può attribuirsi la tavola rappresentante la Deposizione di Cristo al Sepolcro che fa ora parte della Galleria degli antichi nell'Accademia di Belle Arti a Firenze, e che dal Vasari fu attribuita al Gaddi.[2] Di Niccolò Gerini e del figlio suo

Galleria di Belle Arti a Firenze.

[1] La pittura in Ognissanti ha sofferto a causa della umidità.

[2] Vasari, vol., II, pag. 111. Questo quadro era nella chiesa di Or San Michele e presentemente nell' Accademia di Belle Arti è inscritto col num. 31 del catalogo.

Nell' antica vòlta della Cappella dei Bonsi, nella chiesa del Carmine a Firenze, eranvi un tempo resti di pitture, e fra esse il profilo d' un Apostolo, che forse era San Pietro. Il carattere di questa pittura, che appartiene ad un giottesco dell' ultima metà del secolo decimoquarto, è bello, caldo il suo colorito, e d' un fare franco. Tale dipinto staccato dalla parete, e poi restaurato l' abbiamo veduto, anni sono, a Londra presso il signor Layard, ma a cagione del patito restauro è divenuto di colore oscuro.

Lorenzo ci dovremo presto occupare, per il luogo particolare che essi tengono fra i seguaci della cadente maniera Giottesca. Ma del Gaddi pittore il Vasari ne fa anche un architetto e un ingegnere, raccontando, come durante il soggiorno di Giotto a Milano egli facesse il disegno e il modello del Ponte Vecchio, ed eseguisse quello di Santa Trinita, più o meno guastati entrambi dall' alluvione del 1333.[1] E quasi non bastasse, lo mette tra gli artefici adoperati nei lavori di Or San Michele, attribuendogli dopo la morte di Giotto la continuazione della fabbrica del Campanile di Santa Maria del Fiore.[2] Fino ad oggi però nessun documento è venuto a confermare queste affermazioni dello storico d' Arezzo, ed anzi, per quanto risguarda la continuazione del Campanile, abbiamo già veduto per la testimonianza del Pucci, come Taddeo non vi abbia presa parte alcuna, ma solo e per poco tempo l'abbia avuta Andrea Pisano, al quale successe subito Francesco Talenti che sospese il lavoro per continuare la fabbrica del Duomo.[3]

Ciò farebbe credere che Taddeo non fosse, nè architetto nè ingegnere nel vero senso della parola, quantunque non si abbia motivo per negare che in un certo limite egli fosse anche conoscitore di architettura e di ingegneria, perchè sappiamo che, in maggiori o minori proporzioni, le tre arti sorelle erano famigliari agli artisti d' allora, e tutte entravano a far parte dell' educazione artistica di quei tempi. Infatti noi troviamo il Gaddi far parte nel 1366 cogli orafi e coi maestri di pietra, del Consiglio radunato per deliberare intorno ai progressi

[1] Il Ponte Vecchio fu demolito nel 1339 e rifabbricato nel 1345. Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 488. Il Ponte di Santa Trinita fu portato via nel sedicesimo secolo. Nel fresco di Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita si vede come fosse in quel tempo questo Ponte.

[2] Vasari, vol. II, pagg. 113-114, 115 e 121.

[3] Vedasi *Vita di Giotto*, vol. I, pag. 579.

della facciata di Santa Maria del Fiore, al quale scopo ciascuno dei convocati presentava un disegno.[1] Ma che di preferenza si fosse il Gaddi dedicato alla pittura e mostrasse in questa molta operosità, ne fanno fede i lavori da lui eseguiti nelle varie chiese ed edifizi di Firenze, alcuni dei quali andarono perduti.

I freschi, per esempio, da lui eseguiti in sul canto della via del Crocifisso[2] per la Compagnia del Tempio, rovinarono insieme col tabernacolo, sul quale erano dipinti, come sono scomparsi tutti quelli da lui eseguiti nei chiostri del convento di Santo Spirito, sugli altari della chiesa di Santo Stefano al Ponte Vecchio,[3] ed anche le pitture murali e le tavole nella chiesa dei Padri Serviti.[4] Tra i quadri però che ancora vedonsi in Firenze, quello sull' altare a destra nella chiesa di Santa Felicita può credersi per la sua maniera lavoro di Taddeo Gaddi. Rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino in braccio che tiene in mano un uccellino. A ciascun lato della Vergine stanno due Angeli inginocchiati, da una parte in atto di cantare e con in mano un vaso di fiori, dall' altra in atto di suonare. Nei quattro scompartimenti

Chiesa di Santa Felicita.

[1] Rumohr, op. cit., *Forschungen*, tomo II, pag. 116-117-66. Guasti, *Archivio Storico*, nuova serie, tomo XVII, pag. 138-41. Taddeo appartenne al Consiglio nel 1359-1363-1366. Vedi anche Vasari, vol. IV, pag. 119: che Taddeo non fosse architetto ed ingegnere nel senso professionale della parola, si desume ancora da altre buone ed utili osservazioni che si leggono nel Commentario alla sua vita nella edizione Sansoni.

[2] Vasari, vol. I, pag. 111.

[3] Quando il Richa scrisse nel 1755 il suo libro, esisteva sempre in Santo Stefano, sopra un altare rimasto nella Sagrestia fino al 1728, un quadro, che poi fu diviso e i cui scompartimenti potevano vedersi dispersi nelle varie celle dei frati di quel Convento. Richa, *Chiese*, vol. II, pag. 77.

[4] Vasari, vol. II, pagg. 111, 112. Fra Prospero Bernardi nell' *Apologia della Annunziata Miracolosa dei Servi* parla degli affreschi di Taddeo Gaddi e dice che i documenti che ne facevano parola erano tra i ricordi del Convento, quando, verso la fine del secolo passato, egli scriveva il suo libro. Vedi Richa, *Chiese,* vol. III, pag. 89 e seguenti.

laterali vedonsi i Santi Giovan Battista, Giacomo il Maggiore, Luca e Filippo, e nelle parti superiori dieci profeti. Sulla base del quadro sono dipinti gli stemmi dei committenti.[1]

E qui prendiamo occasione per ricordare altri lavori di quel tempo, i quali, se per i caratteri loro non possono attribuirsi al Gaddi, certo devono ascriversi a chi di questa maniera si fece seguace, e servono a dimostrare, come nelle mani degli scolari l' arte di Giotto fosse divenuta convenzionale. Uno di questi quadri trovasi nel Reale Museo di Napoli e ricorda in forma anche più scadente, la maniera stessa da noi già osservata nei quadretti che già erano nella Sagrestia di Santa Croce. La tecnica esecuzione è franca e risoluta, ma le figure, troppo corte e disegnate con trascuratezza, hanno caratteri e forme meno piacenti, e il colorito si risolve più che altro in una tinta olivastra. Questo trittico ha nel centro la Madonna seduta col Putto, da un lato un Santo Vescovo e San Pietro, e dall' altro San Paolo e Sant' Antonio Abate. In uno degli sportelli si vede in alto l' Angelo dell' Annunziazione, e più in basso il Battesimo di Cristo; nell' altro è dipinta superiormente la Vergine Annunziata, e nella parte inferiore Cristo morto sorretto dalla Madre in compagnia della Maddalena e di Giovanni. Nel finto gradino del Trono leggesi la data del 1336, che sarebbe l' anno stesso della morte di Giotto. Questo quadretto era stato dapprima collocato fra i lavori della scuola Bizantina, ed ora sotto il n° 41 è indicato come lavoro di Andrea Velletrano.

Museo di Napoli.

Altri quadri attribuiti a Taddeo mostrano evidentemente pei caratteri della loro pittura che non sono di lui. Tali sono le tre parti d' una predella col n° 199 conservate

[1] Questo quadro è stato in questi ultimi tempi restaurato.

a Parigi nel Louvre e rappresentanti il Ballo di Salome, la Decollazione di San Giovanni Battista, la Crocifissione di Nostro Signore, Cristo in trono accompagnato da Santi che consegna Giuda ai demoni. La maniera, specialmente della composizione, è giottesca; ma l' esecuzione è inferiore a quella dei lavori di Taddeo Gaddi. I due quadri con otto Santi ciascuno e collocati coi n[i] 215 e 216 nella Galleria Nazionale di Londra non sono di Taddeo, ma bensì di Don Lorenzo Monaco, nella vita del qual pittore avremo opportunità di parlarne.

Museo del Louvre.

Galleria di Londra.

Il Battesimo di Cristo collocato nella stessa Galleria col n° 579 ha il carattere d' un lavoro mediocremente eseguito sullo scorcio del secolo XIV. La sua data è in parte cancellata e noi crediamo che essa debba leggersi non già per quella del 1337, come da prima si voleva, ma bensì per quella del 1387. Questa pittura, secondo l' iscrizione in gran parte logora che porta, fu fatta per Filippo Neroni. Le figure sulle cuspidi sono però di mano diversa e mostrano i caratteri dei lavori di Giovanni da Milano. Le storie nella predella hanno invece gli stessi caratteri del quadro. [1]

A Pisa dipinse il Gaddi un altare e affreschi, che egli stesso ricorda in una sua lettera scritta a Tommaso di Marco Strozzi. [2] Dell' altare non resta più traccia alcuna, e solo è rimasta una parte degli affreschi, eseguiti nel 1342 nel coro della chiesa di San Francesco per conto di Gherardo e Bonaccorso Gambacorti. Nella vôlta, divisa al solito in diagonali, vedesi in uno scompartimento San Francesco in gloria, con ai lati e librate in aria le

San Francesco a Pisa.

[1] Una volta questa tavola trovavasi nella raccolta Lombardi-Baldi, e prima ancora nell' Abbazia del Sasso di Camaldoli nel Casentino. Fu acquistata a Firenze nel 1857 per la Galleria Nazionale di Londra.

[2] Vedi la lettera del Gaddi in data 7 settembre (1341) nell' opera *La scrittura di artisti Italiani riprodotta con la fotografia*. Firenze, Carlo Pini, 1871.

due figure allegoriche a lui rivolte, della Fede e della Speranza.[1] Negli altri tre scompartimenti stanno, egualmente librati in aria e l'uno di faccia all'altro, San Benedetto e San Biagio, San Francesco e San Lodovico, San Domenico e Sant'Agostino. Negli angoli più in basso e chiuse entro mandorle, vedonsi otto mezze figure rappresentanti allegoricamente l'Obbedienza, la Castità, la Temperanza, la Sapienza, l'Umiltà, la Verginità, la Fortezza e la Penitenza. In questo dipinto si osservano i caratteri d'un valente scolare e seguace della maniera di Giotto. La composizione è buona e mostra nella rappresentazione delle figure allegoriche molta fantasia. I movimenti sono in generale vivi e animati, bello e facile è il piegare delle vesti; ma del colore poco si può dire essendo assai guasto. S'intravede tuttavia che la pittura non difettava di vigoria, e che la tecnica esecuzione dovette essere molto diligente.[2] In questi ultimi anni pulite dalla calce che le copriva, furono messe allo scoperto nella profondità dell'arco le dodici mezze figure degli Apostoli, le quali furono restaurate. L'iscrizione colla data conservataci dal Vasari è scomparsa insieme cogli affreschi delle pareti,[3] dei quali, due figure di Santi, molto mal ridotte e rappresentanti un giovane ed un vecchio furono di nuovo ricoperte di bianco.

Campo Santo di Pisa.

Gli altri affreschi ricordati dal Vasari come esistenti in questa chiesa, andarono perduti. Nella Cappella Am-

[1] San Francesco seduto entro una mandorla è circondato da raggi. Sta colle mani levate e mostra le Stimmate. Tiene sulle ginocchia un libro aperto colle parole: *Tres ordines hic ordinat.* Parte del colore della sua veste è caduto.

[2] Il colore azzurro dei fondi è perduto interamente.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 112: *Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andrei et Sancti Nicolai. Anno Domini MCCCXLII de mense augusti.* Le pareti furono coperte di bianco nel 1613. Vedi Morrona, *Pisa illustrata*, vol. III, pag. 56.

mannati al Campo Santo trovasi un frammento di affresco, ed è la parte superiore della Madonna con una porzione del Putto, che vuolsi appartenere a uno dei dipinti che il Vasari ricorda come eseguiti dal Gaddi nel chiostro del convento di San Francesco.[1] Intorno a questo frammento, sia perchè manca d' una parte del suo colore, sia perchè fu inoltre alterato dalle vernici, torna ora difficile dare sentenza; ma volendo pur giudicare da quello soltanto che si vede, si sarebbe piuttosto indotti a crederlo la porzione rimasta d'un dipinto di Francesco da Volterra che fu seguace della maniera di Giotto, anzichè opera del costui scolare Gaddi.

Tornato questi a Firenze dipinse, dice il Vasari, nel Tribunale della « Mercanzia » Allegorie che andarono tutte perdute. Chiamato poscia ad Arezzo e nel Casentino, vi lavorò in compagnia di Giovanni da Milano e di Iacopo del Casentino. Ritornato a Firenze eseguì poscia per la città e pel contado molte tavole e pitture, facendo così buoni guadagni, da dare, secondo il Vasari, principio per essi alla ricchezza ed alla nobiltà della sua famiglia.[2]

Il Vasari assegna erroneamente l' anno 1350 come quello, nel quale avvenne la morte di Taddeo Gaddi, poichè il Del Migliore trovò una memoria, da cui risulta come il Gaddi comperava nel 1352 un fondo a Firenze, facendo in quell' anno stesso da arbitro, e acquistando nel 1365 una nuova proprietà.[3] Secondo il Gua-

[1] Il Grassi nella sua *Descrizione storica e artistica,* vol. II, pag. 174, dice essere un frammento della Madonna del Gaddi.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 116 e 117. Anche il Richa, nel vol. III, pag. 31, parla di certi affreschi eseguiti nel 1353 nella Cappella della famiglia del Palagio, nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze, stati levati per dar luogo ad altri di Matteo Rosselli.

[3] Vedi *Correzioni ed aggiunte MS^e al Vasari,* nota 1, pag. 119, vol. II.

landi, trovasi il Gaddi ricordato nel 1366[1] nel Registro della Corporazione dei pittori di Firenze, nel quale anno infatti lo sappiamo chiamato insieme con altri artefici a far parte del Consiglio, adunato per deliberare intorno ai lavori della facciata di Santa Maria del Fiore. E siccome il Dell' Ancisa trova nominata nel 1366 nei libri della Gabella de' Contratti di Firenze « Francesca d' Albino Ormanni donna che fu di Taddeo Gaddi pittore »[2] così ci sembra di pòter credere, che in questo tempo appunto egli morisse, venendo seppellito secondo l' Albertini (F) nel chiostro di Santa Croce.[3]

Santa Maria Novella in Firenze.

Quanto agli affreschi nel Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella, dal Vasari attribuiti a Simone e a Taddeo Gaddi, il Rumohr mise innanzi, e con ragione, gravi dubbi intorno ai loro autori. In questi giorni si venne a conoscere che quella cappella fu incominciata ad edificare nel 1350 dall' architetto domenicano Iacopo Talenti a spese di Buonamico di Lapo Guidalotti, ricco mercante fiorentino, il quale morì nel 1355, e prima che le pitture fossero condotte a termine.[4] Il Vasari racconta[5] che il Gaddi ebbe di esse la prima idea dal priore del convento; ma per essere il lavoro di gran mole, e per essersi, mentre si allestivano i ponti, scoperto il Capitolo di Santo Spirito dipinto con grandis-

[1] *Memorie di Belle arti,* Serie 6-8, Bologna 1845, pag. 188.

[2] Vedi *Tavola Alfabetica,* op. cit., pag. xx.

[3] Vedi il suo Memoriale di molte statue, eccellenti, ec., della città di Firenze anno 1510, nel quale ricorda come dipinto dal Gaddi in San Lorenzo di Firenze uno stendardo, e nella sagrestia di Santo Spirito altri sei quadri, non che un Crocifisso nella chiesa e nella cappella di San Niccolò alla Nunziata, ed altre pitture nella cappella Baroncelli in Santa Croce e nella chiesa di Sant' Andrea, e fra quest' ultime il putto caduto dal balcone e risuscitato da San Francesco, ec.

[4] Vedi Marchesi, edizione del 1869 Genova, vol. I, pag. 189-190, e Aristide Nardini Despotti Mospignotti : *Il sistema Tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze,* 1871, Appendice seconda.

[5] Vasari, vol. II, pag. 117.

simo suo onore da Simone da Siena, il priore stesso deliberò di far lavorare insieme i due pittori, la qual cosa andò molto ai versi di Taddeo Gaddi, come quello che sommamente amava Simone per essergli stato condiscepolo nella Scuola di Giotto.[1] Secondo il biografo d'Arezzo fu dipinta dal Gaddi la vôlta e una delle pareti, e da Simone le tre altre pareti, commentando il fraterno accordo con le seguenti parole:

« Oh animi veramente nobili, poichè senza emulazione, ambizione o invidia, v' amaste fraternamente l' un l' altro, godendo ciascuno così dell' onore e pregio dell' amico, come del proprio. »[2]

Quanto alle pitture che il Vasari attribuisce a Simone, noi vedremo nella vita di questo pittore che esse non possono essere sue, mentre non hanno i caratteri delle sue opere, ma bensì quelli che verremo riscontrando nei lavori dei suoi seguaci e imitatori.[3] La stessa differenza notiamo nei dipinti attribuiti al Gaddi, mentre non si riscontrano in essi i caratteri e la tecnica esecuzione a lui particolari, ma bensì quelli di un giovane pittore seguace di quella maniera.

L' ampia vôlta della cappella è diagonalmente divisa in quattro scompartimenti. In uno vedesi Cristo che salva San Pietro dal naufragio, la Resurrezione e l' Ascensione di Cristo e la Discesa dello Spirito Santo. Di queste composizioni la più bella è il salvamento di Pietro, perchè in essa sono applicate le grandi massime di Giotto, e come già si ebbe occasione di ricordare, ci dimostra quale doveva essere in origine il musaico della navicella lavorato da Giotto in San Pietro a Roma, dal

[1] Ma, come si disse a pag. 460, del vol. I, Simone non fu scolare di Giotto.

[2] Vasari, vol. II, pag. 117.

[3] Il Vasari, nel vol. II, pag. 90 e 91, attribuisce a Simone la Vita di San Domenico, la Religione e l'Ordine del medesimo e la Passione di Cristo.

qual musaico sembra che possa derivare la composizione, di cui parliamo.

Gli Apostoli sono dentro una barca sbattuta dalla tempesta, la cui vela è gonfiata dai venti che sono rappresentati da tre figure allegoriche librate in aria, le quali con enormi corni soffiano violentemente contro la barca. Le figure nella barca esprimono i sentimenti diversi, da cui sono agitate. Alcune sono tranquille, altre invece si mostrano atterrite dallo spavento; quelle che tirano le corde si muovono con belli e naturali atteggiamenti. Al timone sta intrepido e fiducioso uno degli apostoli e sul davanti un altro, che mentre si tiene con le mani fortemente attaccato alla barca, guarda fissamente Cristo che cammina sulle onde e porge la mano a Pietro. Un terzo, curvo dallo spavento, si copre il viso col manto, mentre il suo vicino, guardando il Salvatore con aria mesta e rassegnata, è a mani giunte in atto di pregare. L' ultimo finalmente, ritto in piedi e con le braccia levate, guarda Cristo con attenta aspettazione.

Nell' angolo a sinistra è rappresentato sulla sponda con un ginocchio a terra un uomo che pesca, e qua e là per l' acqua sono dipinti alcuni pesci, come in terra qualche animale. [1]

Nel secondo scompartimento è rappresentato il Salvatore risorto che tutto raggiante si vede librato in aria sopra lo scoperchiato Sepolcro, avendo la croce nella destra e la palma nella sinistra. Sotto di lui, nel mezzo del quadro, due Angeli siedono sul Sepolcro e sul davanti distese per terra dormono diversamente atteggiate le guardie. Alla sinistra si avvicinano al Sepolcro le tre Marie,

[1] Ha più o meno sofferto di restauro, e in alcune figure anche le tinte delle carni e delle vesti sono scolorate ed alterate. La figura che ha più sofferto è quella del San Pietro. Il cielo e parte del colore delle acque sono ridipinti, come àncora il davanti del quadro.

portando nelle mani i vasi degli unguenti. La prima d'esse interroga l'Angelo, che le indica colla mano il Cristo risorto. Dall' altro lato è dipinto Cristo, quando apparisce alla Maddalena, la quale inginocchiata e colle braccia levate sta davanti a lui e lo guarda. Le figure di questo dipinto sono disposte con discreto ordine; e quelle delle Marie, vuoi pei loro caratteri, vuoi per i movimenti e la foggia delle vesti, riescono gradite all' occhio. Il gruppo invece del « *Noli me tangere* » apparisce freddo, e quando si paragona collo stesso soggetto dipinto da Giotto, riesce a questo di molto inferiore.

La stessa osservazione può farsi per le altre figure e per la tecnica loro esecuzione, la quale mostra come l' arte, anche seguendo le massime di quel grande maestro, vada scadendo nelle mani dei suoi scolari e seguaci. Se osserviamo, per esempio, il fondo del quadro, noi non vi troviamo più applicate le severe leggi di Giotto, ma bensì ricco di alberi di diversa vegetazione e di animali, la qual novità se dimostra uno studio maggiore delle parti accessorie, mostra ancora che tale studio va a scapito di quelle essenziali, le quali invece di progredire vanno scadendo. [1]

Nella terza storia è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo, nella quale gli Apostoli stanno raccolti intorno alla Madonna sul terrazzo di una casa. Dall' alto, lo Spirito divino sotto forma di colomba spande raggi di luce, e una fiammella si posa sul capo degli eletti. Più sotto si vedono molte figure in varii atteggiamenti, delle quali alcune conversano, altre guardano in alto maravigliate, e nel mezzo avvene una che, dalla porta socchiusa,

[1] Questo fresco è guasto in alcune parti. Il viso e le mani degli Angeli sono anneriti, come sono ridipinti i manti rossi delle tre Marie e quello della Maddalena ai piedi di Cristo. Altri minori ritocchi si scorgono anche nelle altre figure e nel fondo.

guarda curiosamente nella casa, mentre la figura vicina è in atto di chi ascolta. Anche in questa composizione l'ordine non manca e le figure sono ben disposte e non prive d'espressione; nell'insieme è un dipinto che non dispiace.[1]

Nel quarto fresco si rappresenta il Salvatore, che circondato da luce e da una gloria di Angeli che suonano o che ballano, ascende al cielo. Sotto di lui sta in ginocchio in mezzo agli Apostoli la Vergine, e da ambedue i lati chiude la scena un Angelo ritto in piedi. Delle quattro storie ora ricordate, questa è fra tutte la più debolmente condotta, così per la fiacchezza della sua esecuzione come pei caratteri, i tipi e le forme, meno felici delle sue figure. Il fondo ha gli stessi caratteri che già abbiamo osservati in quello del primo di questi affreschi.[2]

Nella parete occidentale di questa Cappella trovasi l'altro dipinto attribuito dal Vasari a Taddeo, rappresentante, come dice quel biografo, San Tommaso che trionfa sugli eretici, con sotto le Scienze, quattordici in tutto, colle figure che a ciascuna conviene.[3] Il Santo sta nel mezzo seduto in cattedra e manda raggi di luce attorno di sè; tiene un libro aperto sulle sue ginocchia; attorno a lui stanno seduti in varii atteggiamenti, da un lato, San Matteo Evangelista, San Luca, ed i profeti Mosè, Isaia e Salomone; e dall'altro, San Giovanni Evangelista, San Marco, San Paolo Aposto-

[1] Anche questo fondo e specialmente il terreno è ridipinto, alcuni dei colori azzurri delle vesti sono scomparsi, altri hanno sofferto parziali ritocchi. E mentre non furono restaurate le carni, l'azzurro del cielo è stato ripassato.

[2] Anche in questo dipinto molti colori delle vesti hanno perduta la freschezza delle tinte, altri sono in parte ridipinti, nè sono esenti da ritocchi le carni come il fondo.

[3] Vasari, vol. II, pag. 117-118.

lo, Daniele e un altro Profeta. Più in basso, e vicino ai piedi di San Tommaso, stanno seduti gli eretici Ario, Sabellico e Averroe. Superiormente in atto di volare e in acconci e variati movimenti, sono rappresentate le simboliche figure delle sette Virtù, teologali e cardinali. [1]

[1] La prima delle tre Virtù teologali è dipinta nel mezzo librata in aria sópra San Tommaso. Ha nelle mani e sul capo una fiammella di fuoco, ma è tutta ridipinta. Più in basso, quella che è nell'atto di cogliere un ramoscello da un albero che tiene nella mano sinistra, è quasi interamente perduta, e si confonde con la brutta e rifatta tinta azzurra del fondo. La terza, dipinta di profilo come la seconda, a cui è rivolta, manda raggi ed ha la croce nella destra, e lo scudo nella sinistra, il quale manda raggi di luce. Più in basso e ai lati della cattedra stanno, due per parte sospese in aria in atto di volare, le quattro Virtù cardinali. La prima, dipinta di profilo alla destra di chi guarda, ha in una mano la spada, nell' altra una torre e una specie di elmo sul capo. Le sue vesti sono più o meno ripassate. La seconda, dipinta quasi di faccia, ha nella destra abbassata un bastone, e coll' altra levata una corona. Le carni delle figure hanno sofferto e le vesti sono state in gran parte ristaurate. La terza, rivolta come le altre a San Tommaso, ha nella sinistra un libro aperto, uno chiuso nella destra e tra la ricca capigliatura vedonsi perle. Anche di questa figura i colori delle vesti sono in parte ridipinti. L' ultima, rappresentata come la prima, tiene nella destra un ramoscello, ma essa pure è danneggiata dal restauro, come ridipinto è l'azzurro del cielo con tinta sporca, pesante ed opaca. La figura di San Tommaso ha tutte le sue vesti ripassate, come sono i raggi di luce che manda attorno di sè. San Matteo che tiene il libro chiuso sulle ginocchia, ha le mani ridipinte ed i colori degli abiti in gran parte rinnovati. San Luca accenna con la destra a San Tommaso e colla sinistra tiene il libro sulle ginocchia. Le carni sue sono state restaurate ed i capelli ripassati nella parte illuminata. Da un lato vedesi Mosè, di fronte, con le tavole delle leggi appoggiate alle ginocchia. Le vesti di lui sono state ridipinte. La figura di Isaia, rivolta a San Tommaso, ha la capigliatura ripassata, ed alcuni altri parziali ritocchi vedonsi nelle vesti. Salomone è seduto di fronte, con lo scettro in una mano ed il libro nell' altra, e le sue vesti sono quasi interamente rifatte. Dall' altro lato la figura di San Giovanni Evangelista, con un libro chiuso nelle mani, ha molto sofferto nelle carni e le sue vesti sono in parte ripassate. San Marco tiene colla sinistra un libro e con la destra il manto, guardando da un lato. I colori delle sue vesti sono rinnovati. San Paolo rivolto a San Tommaso ha nella sinistra un libro che appoggia al ginocchio, e con la destra tiene la spada; le parti illuminate delle sue vesti sono ripassate. Daniele profeta è rappresentato di fronte, con la cetra nelle mani, gli abiti suoi sono pure ripassati. L' ultimo profeta finalmente ha il capo rivolto a San Tommaso, e tiene con le mani un libro. Gli abiti

Nella parte inferiore sono dipinte sedute in cattedra le quattordici donne che rappresentano le Scienze, ai piedi delle quali sono dipinte sedute le figure che a ciascuna convengono.

L'azione particolare d'ognuna di queste è resa manifesta da alcune mezze figure e gruppi a chiaro-scuro, collocati entro piccoli tondi nella cuspide del dossale della cattedra.[1]

suoi sono anche imbrattati da colore. Le parti meglio conservate di queste figure o che meno hanno patito oltraggi dal tempo e dal restauro, sono le carni, mentre il colore degli accessorii è tutto alterato dal nuovo colore, come le aureole sono in parte perdute o ricoperte. Gli eretici, che sono seduti dinanzi a San Tommaso, il primo, di profilo, sta in atto pensieroso ed appoggia le mani ad un ginocchio e vicino a lui sta il libro. La sua veste è tutta ridipinta, com'è la berretta che ha in capo, nè le sue carni sono meglio conservate. Il secondo, veduto di fronte, è anche in atto pensieroso; appoggia la testa alla mano destra, il gomito sul libro e la sinistra sul ginocchio. Il terzo, di profilo, è colla testa rivolto a San Tommaso e col libro a lui vicino. Queste due ultime sono tra le figure meglio conservate.

[1] I. *La Grammatica* indica con la destra una porta dipinta da quel lato e coll'altra sorregge un piccolo globo. Da un lato sono ad essa rivolte le figure di tre fanciulli e sulla base vedesi seduto Donato che scrive. Nella cuspide, entro un tondo, è dipinta una mezza figura di donna che guarda sgorgare l'acqua da una fontana. Questa figura ha la fronte ritoccata, la mano destra priva del colore, la sinistra ridipinta e le vesti in parte ripassate. La figura di Donato ha le mani in parte conservate, la testa ha alquanto sofferto, e l'antico colore delle vesti si vede solo in alcune parti.

II. *La Rettorica*. Stringe nella destra un rotolo, sul quale si legge « Mulceo dum liquor varios induta colores » e appoggia la sinistra sul fianco. Sotto di lei è dipinta seduta la figura di Cicerone con la mano sinistra sul libro chiuso appoggiato al ginocchio, e coll'altra alzata indica in alto. Nella cuspide una mezza figura guarda nello specchio. La testa, il collo ed il seno della Rettorica più qua e più là sono ritoccati. La mano col rotolo è invece ben conservata, ma la veste è ridipinta. Cicerone ha una parte della capigliatura alterata dal colore giallo della veste della Rettorica. Rifatte sono le due mani, e quell'altra, che esce di sotto il manto, conserva comparativamente a quelle alcun che del carattere originale.

III. *La Logica* tiene nella sinistra uno scorpione e nell'altra un ramo di albero. In basso e seduto avvi Zenone Eleate colle mani sul libro, e nella cuspide la mezza figura d'un uomo che scrive. La Logica

Le figure dipinte nella vòlta sono di forme esili. Hanno caratteri e tipi diversi da quelli delle figure del

ha le carni conservate, tranne qualche ritocco sulla fronte; una parte del manto e il cappello di Zenone sono ripassati.

IV. *La Musica* è in atto di cantare accompagnandosi coll'organo. Sotto di lei e seduto Tubalcain batte sull'incudine con due martelli. Nel tondo della cuspide avvi una mezza figura d'uomo che tiene in mano un orologio a polvere. La Musica ha ripassata la parte inferiore della veste, e la figura di Tubalcain è delle meglio conservate.

V. *L'Astrologia* ha nella sinistra mano che appoggia alla gamba, una sfera, e tiene la destra levata. Seduto in basso vedesi di profilo Atlante, in atto di scrivere, quasi cercando nel cielo, al quale guarda, l'ispirazione. Superiormente nella cuspide vedesi una mezza figura con la falce e l'arco nelle mani. L'Astrologia ha rifatta la mano levata, nè la sua testa va esente da ritocchi come le vesti da restauri. La testa d'Atlante è ben conservata, a differenza del rimanente della figura che è tutta rinnovata.

VI. *La Geometria* tiene nella sinistra la squadra e scorgonsi ancora le tracce del compasso che aveva nella destra. In basso Euclide, il quale ha nelle mani un libro, e nella cuspide la mezza figura d'un guerriero. La testa e l'abito della Geometria sono in parte ripassati, mentre le mani sono conservate. Quella d'Euclide è una delle figure che ha sofferto meno delle altre.

VII. *L'Aritmetica* stringe con la sinistra che appoggia a un ginocchio, la tavola dell'abbaco, ed ha la destra levata in alto. In basso è dipinto Abramo con la destra levata e un libro chiuso nella sinistra. Nella cuspide avvi la mezza figura d'un Re con lo scettro e il globo, simboli della potenza, nelle mani. La figura dell'Aritmetica ha sofferto specialmente nella parte illuminata del capo, la sua mano destra è ripassata, e soltanto le vesti conservano ancora il loro carattere originale.

Ora vengono le Virtù Teologali e quattro allegorie.

I. *La Carità* è rappresentata con l'arco e la freccia nelle mani. In basso e seduta come le altre, la figura di Sant'Agostino che indica con una mano il libro aperto sulle sue ginocchia. Nella cuspide, è dipinta la mezza figura d'un guerriero. La Carità è una figura quasi tutta guasta dal restauro. Sant'Agostino ha sufficientemente conservata una gran parte del capo, mentre le sue vesti sono quasi tutte ripassate.

II. *La Speranza,* sul pugno coperto dal guanto teneva un falco, del quale non rimangono più che gli artigli. In basso e seduto, è dipinto Giovanni di Damasco che tempera la penna, e nella cuspide una mezza figura di donna nell'atto di prendere una testa di vecchio con due volti. La figura della Speranza ha il capo interamente rovinato, parte delle mani e le vesti restaurate. La testa e le mani di Giovanni di Damasco sono restaurate ed anche le vesti sono, più qua e più là, in gran parte rinnovate.

III. *La Fede* accenna al cielo colla destra e tiene la sinistra sopra

Gaddi, nè hanno nei movimenti l' ardimento e la loro forza virile, e mancano inoltre di quella massa decisa di

un particolare istrumento di forma triangolare, del quale, per essere stato ridipinto, non riesce di ben conoscere la forma. In basso è dipinto seduto Diogene Areopagita che guarda la penna, tenendo il calamaio nell' altra mano. Nella cuspide avvi la mezza figura di una donna con la destra al seno. La figura della Fede ha la faccia conservata, la capigliatura ripassata, le mani, l' istrumento e le vesti, rifatte ed in parte annerite. Quella di Diogene è conservata, eccettuato il colore del manto in parte rinfrescato e nel rovescio rifatto a nuovo.

IV. *La Teologia* tiene un bastone con la sinistra e l' altra mano piegata come di chi è in atto di ragionare. In basso e seduta è dipinta in aspetto pensoso con una mano al mento e con un libro nell' altra la figura di Boezio. Nella cuspide vedesi una donna d' aspetto ilare con una mano levata tenendo coll' altra un bambino. La figura della Teologia ha perduto parte del colore della veste, e quello del manto è a tratti rifatto, com' è rifatto anche nella fodera. Il rovescio del rosso mantello di Boezio ha il colore ripassato; ma con tutti i danni patiti sono queste ancora tra le figure men guaste.

V. *La Teologia speculativa* tiene la destra lungo il fianco, e con l' altra mano appoggiata al ginocchio tien fermo un disco, sul quale è dipinta di profilo una piccola figura di uomo con due teste, in atto di benedire con la destra, mentre cammina. In basso e seduto avvi Pietro Lombardo con le mani sul libro chiuso che tiene sulle ginocchia. Nella cuspide una mezza figuretta di donna che porge l' elemosina a un vecchio. La testa della Teologia è in parte ripassata, l' abito suo è rovinato dal restauro come quello della figura di Pietro Lombardo.

VI. La figura rappresentante la *Legge canonica* tien fermo sulle ginocchia con la sinistra un modello di chiesa ed ha un bastone nella destra. Seduto in basso è dipinto Papa Clemente V con un libro sulle ginocchia, le chiavi nella sinistra e in atto di benedire con la destra. Nella cuspide una mezza figuretta d' uomo indicante con la destra le monete che tiene nell' altra mano. La figura della Legge ha le carni in parte restaurate e la veste tutta ripassata da nuovo colore come quella di Clemente V.

VII. L' allegoria della *Legge civile* ha nella sinistra un globo, sul quale è scritto Asia-Affrica-Europa, e nell' altra mano una spada sguainata piegata orizzontalmente al suo seno. In basso e di profilo è dipinta seduta la figura di Giustiniano Imperatore, che tiene con una mano un libro sulle ginocchia e lo scettro nell' altra. Nella cuspide la mezza figura d' un uomo colle mani incrociate e strette in atto di dolore. La figura della Legge ha il capo ritoccato e fu ridato il colore alle vesti. Quella di Giustiniano ha rifatte le carni, ridipinte in gran parte le vesti e soltanto il viso è meno danneggiato dal restauro.

Le cattedre e i ricchi lavori di ornato che fregiano questa composizione, sono quasi per intero e barbaramente ricoperti, scorgendosi qua

luce e di ombre che si riscontra nei lavori del Gaddi. Per contrario, se l' esecuzione tecnica è meno franca e risoluta, si osserva però nel loro disegno, e nel modo di condurre le estremità, un fare più accurato e diligente di quello usato dal Gaddi. E se il colorito è chiaro, difetta però di vigoria ed è alquanto diverso anche il modo di vestirle, avendo esse gli abiti stretti e attillati alla persona. Per dare alle figure un movimento grazioso, riuscì spesso il pittore a darne loro uno ricercato e quasi mimico, facendo fare ad esse una specie di curva col piegare alquanto il loro capo dal lato opposto.

I fondi dei dipinti non mostrano più, come si disse, applicate le severe leggi di Giotto, ma si riscontra in essi una ricchezza di accessorii, di particolari e di animali, che se dimostrano adoperato in queste parti uno studio maggiore e rivelano un qualche progresso, dimostrano ancora che questo studio e questo progresso vanno a scapito delle parti essenziali che sono più trascurate, come si osserva nei seguaci del Gaddi.

Le composizioni hanno tutte, è vero, il carattere giottesco, e se vuolsi, possono anche essere state suggerite dal Gaddi, ma l' esecuzione loro è a parer nostro d' altra mano. Antonio Veneziano molto probabilmente dipinse questi scompartimenti, aiutato forse da un altro pittore, in quelle parti, nelle quali si riconosce una più debole esecuzione, come specialmente si osserva nella storia della Ascensione di Cristo che è la pittura più scadente.[1] Molta dottrina certamente richiedevasi nel pittore che condusse a compimento la rappresentazione

e là soltanto una qualche parte dell' originale. Questi affreschi debbono aver patito più volte il restauro, e fra i restauratori va annoverato Agostino Veracini verso la metà del secolo decimottavo. Vedi Richa, *Chiese fiorentine,* anno 1755, al vol. III, pag. 80, e Federico Fantozzi, *Guida di Firenze,* anno 1842.

[1] Per questi dipinti vedasi ancora la vita di Antonio Veneziano.

allegorica testè descritta, il cui soggetto, come vuole il Vasari, sarebbe stato suggerito al pittore dal priore del convento.[1]

Ammesso che ciò sia vero, resta sempre all' artista il merito di averne così felicemente compreso il pensiero, da poterlo rappresentare come fece, esprimendo lodevolmente e con movimenti bene appropriati il significato d' ogni figura. È però necessario di osservare, che i caratteri delle figure, i tipi loro, il disegno, la tecnica esecuzione di questi lavori e il modo con cui sono rappresentate le figure allegoriche, non appartengono alla maniera della Scuola fiorentina. Invece, queste figure alte e talvolta soverchiamente magre, senza essere scompagnate da una certa gentilezza di forme e da quei movimenti che tendono all' aggraziato piuttosto che al forte e al vigoroso, mostrano d' appartenere alla Scuola senese. E ciò conferma anco la foggia delle vesti, la profusione e la ricchezza degli ornati che si riscontrano in questi dipinti, e che sono i caratteri della senese anzichè della Scuola fiorentina. Così pure, quantunque ridotti a mal partito dal restauro e dalla ricoloritura, si può ancora riconoscere, come la loro tecnica esecuzione sia più accurata e diligente, abbia più corpo il colore, e sia più vago di tinte, che sono i caratteri proprii della Scuola senese anzi che della fiorentina. Ma intorno a questo affresco attribuito al Gaddi, e a quelli delle tre altre pareti attribuiti a Simone, avremo occasione di nuovamente parlare nella vita di costui, di Lippo Memmi suo cognato e dei seguaci della stessa maniera, escludendo però fin da ora la mano valente del maestro Simone.

[1] Il Padre Marchesi, op. cit., vol. I, pag. 191, racconta, che trattandosi di dare un saggio di pittura storica e simbolica, si fe' capo al Passavanti, il quale fornì agli artisti le opportune notizie, vigilando l' esecuzione del lavoro. È opinione del Rosini invece che a dare il soggetto sia stato il celebre Fra Domenico Cavalca pisano.

CAPITOLO TERZO.

PUCCIO CAPANNA, GUGLIELMO DA FORLÌ, OTTAVIANO E PACE DA FAENZA, PIETRO E GIULIANO D' ARIMINI.

Il tempo, ma più ancora la negligenza degli uomini, che tanto maltrattarono le opere del grande maestro fiorentino e del suo scolare Taddeo Gaddi, non ebbero maggiori riguardi per gli artisti di minor conto, e lo studioso cerca in vano nel racconto del Vasari un qualche fondamento storico intorno a quello che fu detto di Puccio Capanna, Guglielmo da Forlì, Ottaviano e Pace da Faenza. Di Puccio sappiamo, che egli fu inscritto nel 1349 nel registro della Compagnia dei pittori fiorentini. [1] Il Vasari racconta che Puccio aveva la maniera e tutto il fare di Giotto suo maestro, del quale si seppe servire assai nelle opere che fece. [2] Verrebbe così ad assegnare a Puccio presso il maestro fiorentino quel posto che ebbe più tardi il Penni nello studio di Raffaello. Ma le opere di Puccio o mancano assolutamente o quelle che si conoscono hanno poco valore, dacchè nell' arruffata quantità dei lavori che gli sono attribuiti, troviamo spesso diversità di stile, e tutti inferiori al merito che avrebber dovuto avere le opere d'un pittore, il quale per l' intimità, in cui si pretende che abbia vissuto con

[1] Vedi Gualandi, *ut sup.*, ser. VI, pag. 187. Il Baldinucci, *ut sup.*, vol. IV, pag. 358, assegna al registro la data del 1349, ma senza dubbio rese moderno il vecchio stile fiorentino.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 337.

Giotto, avrebbe dovuto essere l' erede naturale delle sue grandi qualità. Noi non possiamo discernere nel Crocifisso di Santa Maria Novella in Firenze, che il Vasari vuole dipinto da Puccio insieme con Giotto, nè la forma nè il carattere d' un' opera del grande fiorentino.[1] Nulla di quanto fu a lui attribuito dal Vasari rimane più in Santa Trinita[2] e neppure nella Badia di Firenze,[3] a San Cataldo di Rimini[4] e in San Francesco di Bologna.[5] Quando si potessero dimenticare come opere di Giotto, basterebbero certamente a fargli grande onore le storie della Passione dipinte nella Basilica di San Francesco in Assisi, che gli furono dal Vasari attribuite, mentre noi crediamo che lo storico Aretino altro non abbia voluto dire con ciò, se non che egli ha forse aiutato il maestro nel condurle.[6] Dopo questo la mente nostra dovrebbe essere rivolta ai dipinti che voglionsi eseguiti da Puccio a Pistoia, se invece non fossimo tratti a fermarci dinanzi alle pitture della Cappella fatta edificare da Tebaldo Pontani morto Vescovo di Assisi nel 1329, e che rappresentano alcuni fatti della vita della Maddalena e di Santa Maria Egiziaca, le quali è evidente che nessuno, tranne uno scolare di Giotto, può aver eseguite.

Cappella Pontani nella chiesa di San Francesco d' Assisi.

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 329, ed il nostro vol. I, a pag. 418-479 in nota.

[2] In Santa Trinita dipinse a fresco la cappella degli Strozzi, e la Incoronazione della Madonna con coro di Angeli, che arieggiano la maniera di Giotto. Vedi Vasari, vol. I, pag. 336.

[3] Nella Badia dipinse allato della Sagrestia la cappella di San Giovanni Evangelista della famiglia Covoni. Vedi Vasari, vol. II, pag. 337. Il Cinelli, riportato dal Richa, ricorda in quella cappella un quadro di altare. Vedi Richa, op. cit., vol. I, pag. 199.

[4] A San Cataldo di Rimini dipinse in fresco un voto d' una nave che par prossima a naufragare, con uomini che gettano robe nell'acqua, fra i quali il pittore avrebbe ritratto se stesso. Vedi Vasari, vol. I, pag. 336.

[5] Vedi il Vasari, nel vol. I, pag. 338, che ricorda nel tramezzo della chiesa una tavola con la Passione di Cristo e alcune storie di San Francesco.

[6] Vedi il Vasari, vol. I, pag. 337, che le attribuisce a Puccio. Delle stesse abbiamo discorso nel nostro vol. I, pag. 402 e successive.

In una delle tre lunette vedesi la Maddalena dentro una spelonca che riceve la veste da San Zosimo. Questa è fra tutte la pittura meglio conservata. Nella seconda è rappresentata la Santa portata in cielo, mentre inginocchiata sopra un drappo, sostenuto ai lembi da due Angeli, è in atto di pregare. Da un lato avvi superiormente una Santa in atto di riceverla, e dall'altro un Angelo. In questo dipinto l'azzurro del cielo è la parte che ha più sofferto. Nell'ultima è dipinta una figura di donna, forse Santa Maria Egiziaca, inginocchiata davanti all'altare in atto di ricevere la benedizione da un Santo; mentre dall'altro lato si vedono tre sacerdoti, il primo dei quali è in atto di pregare. Superiormente dentro un tondo è dipinta la stessa Santa, portata in cielo da quattro Angeli. In una delle pareti inferiori è rappresentata la Maddalena ai piedi di Cristo nella casa del Fariseo, che fra le pitture è la meno guastata. Ad essa tien dietro la Resurrezione di Lazzaro, che in molte parti ha sofferto e specialmente nell'azzurro del fondo e delle vesti. Ultima viene l'Apparizione di Cristo alla Maddalena nell'atto di pronunciare il *Noli me tangere.* È un dipinto assai danneggiato specialmente nelle teste, nelle mani e nei piedi delle figure degli Angeli seduti sulla tomba del Redentore.

Lazzaro è dipinto allora quando approda con le sorelle a Marsiglia, e da un lato avvi il solito episodio della Principessa Matilde. Più d'ogni altra parte è alterato nel fondo il colore di questo dipinto, più in basso del quale si vede da un lato il Vescovo Pontani inginocchiato davanti a San Rufino, e dall'altro una Santa diritta in piedi. La testa del Pontani fu ripassata con colore, ma non ai tempi nostri. Sull'altra parete è dipinta Maria Maddalena in atto di prendere per mano un frate, onde aiutarlo a levarsi, e forse è lo stesso Pontani che le sta inginocchiato

davanti. Dall' altro avvi la mezza figura di Lazzaro. Nella vôlta si vedono in quattro tondi le mezze figure di Cristo, di Santa Maria Maddalena, di Lazzaro e di un' altra Santa. Anche questa pittura è alterata nelle tinte per l' umidità dei muri. Nella profondità dei finestroni colorati sono rimaste tra gli ornati alcune mezze figure di Santi e di Sante, e nella grossezza dell' arco che mette alla Cappella, vedonsi dodici figure di Santi e di Sante sotto finti archi sostenuti da colonnette.[1]

Di queste composizioni, senza dubbio Giottesche, la più bella è quella della Maddalena ai piedi del Salvatore che sta parlando al suo ospite e agli Apostoli. La Risurrezione di Lazzaro ed il *Noli me tangere*, sono le stesse composizioni che abbiamo già vedute nella Cappella degli Scrovegni a Padova, e la loro tecnica esecuzione come il colorito, ricordano le pitture allegoriche e le storie della Passione, dipinte da Giotto in questa stessa chiesa di Assisi. In questi affreschi della Cappella Pontani i disegni possono benissimo essere stati lasciati da Giotto, poichè in essi si vede imitata la eleganza del tipo, la forma ed il portamento delle sue figure colorite con tinte chiare e brillanti. Nessuno poteva eseguirli così, se non un pittore che come aiuto avesse assistito Giotto e lavorato sotto la direzione di lui e fosse contento di riprodurre con diligenza le creazioni del maestro senza l' ambizione di tentarne da sè solo. E questa modestia d' ingegno sarebbe inoltre d' accordo con la descrizione che di questo pittore dà il Vasari ai suoi lettori. Ad ogni modo si può concedere che i freschi di questa Cappella sono migliori assai dei

[1] Questi affreschi sono in alcuni luoghi alterati nelle tinte e privi in parte del colore. Le figure dei Santi e delle Sante nella profondità dell' arco mancano, oltre che in alcune parti del colore, anche di qualche pezzo d' intonaco. Come di consueto, questi dipinti sono racchiusi entro finte cornici sostenute da colonnette ricche di ornato, con finto basamento a riquadri e variati colori.

Chiesa di San Francesco a Pistoia.

dipinti che ornavano il coro della chiesa di San Francesco a Pistoia, [1] se giudicar dobbiamo dal solo affresco rimasto e rappresentante Santa Maria Egiziaca che riceve la comunione dal Vescovo Zosimo. La qual pittura, benchè sia grossolanamente condotta, pur mostra d' essere il lavoro d' uno dei seguaci della maniera di Giotto. [2] Il Ciampi ed il Tolomei affermano, che Puccio dimorò alcun tempo in Pistoia, e fondano la loro asserzione nelle memorie del convento di San Francesco. [3] Il Vasari poi afferma che in San Domenico di Pistoia esisteva un crocifisso col nome del pittore. [4] Oltre quello da noi esaminato nel coro di San Francesco, gli sono attribuiti anche gli affreschi della Cappella di San Lodovico nella stessa chiesa, e che, a quanto sembra, non sono molto dissimili dalle pitture di Giovanni Bartolommeo Cristiani, artista di quella città. [5]

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 337.

[2] Le pareti sono state imbiancate, fatta eccezione per la figura di Santa Maria Egiziaca dipinta in ginocchio con le braccia incrociate al seno. La metà inferiore però della sua figura manca in gran parte, ed il Vescovo Zosimo è più qua e più là offeso in molte parti. I tipi non sono piacevoli, il disegno è alquanto trascurato, ed il colorito delle carni è di un tono rossiccio con ombre che tendono al porporino.

[3] Vedi Tolomei, pag. 138. Il Ciampi, a pag. 103, aggiunge, che stando alle memorie, le quali si serbano in San Francesco, Puccio cominciò a lavorare, ma l' opera sua fu interrotta dalla morte. Vuolsi infatti che tale pittura fosse finita da Antonio Vite.

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 337.

[5] Questi affreschi scoperti di recente sotto la calce che li copriva, rappresentano la Crocifissione con attorno diversi Santi, fra cui vedesi San Francesco e una donna inginocchiati, che vuolsi essere Lippa di Lapo de' Rossi, morta nel 1386 e la quale, per testamento dispose, che fosse dipinto il Capitolo di San Francesco non che la cappella. Alla cortesia del Padre Bernardino Del Torto dobbiamo la notizia di questo testamento che però non ricorda il nome di alcun artista. Il Vasari disse che nella cappella di San Lodovico, Puccio dipinse alcune storie della vita del Santo titolare, ma esse più non esistono, ed è chiaro che se quella donna dipinta nella Crocifissione è veramente Lippa di Lapo de' Rossi, avremmo contraria, oltre i caratteri della pittura, anche la ragione del tempo, poichè ci par quasi impossibile, che inscritto

Nel capitolo dello stesso convento avvi una crocifissione coll' albero di Jesse, pure attribuita a Puccio.[1] Da un lato vedesi la Trasfigurazione di Nostro Signore, e dall' altro la Madonna in cielo racchiusa entro un cerchio sorretto da angeli. In basso la pianta d' una chiesa, e sul davanti del dipinto un uomo ed una donna inginocchiati. I caratteri di questi affreschi sono d' un debole seguace della maniera Giottesca, mentre quelli della vòlta rappresentanti San Francesco che istituisce a Greccio la rappresentazione del presepio, il seppellimento di lui, la sua gloria in cielo, e la Resurrezione di Nostro Signore, che vedesi nello scompartimento sopra la Crocifissione, sono rozzi lavori in parte anche ridipinti, della fine del secolo decimoquarto e del principio del seguente.[2] Il Vasari ricorda inoltre nell' arco della porta di Santa Maria Nuova in San Domenico, tre mezze figure rappresentanti la Madonna col Figliuolo in braccio, San Paolo e San Francesco, che ora più non si vedono.[3] Si è creduto perciò dal Tolomei e dal Tigri,[4] che il Vasari si fosse

nella matricola dei pittori fiorentini nel 1349, potesse Puccio trovarsi in grado di dipingere dopo il 1386. Oltre la Crocifissione sonvi fra queste pitture due storie della Passione di Cristo, la sua Nascita e la Deposizione sua dalla Croce. Sulla parete opposta sono rimaste le tracce dell' affresco con la figura di San Francesco che riceve le Stimmate, e da un lato il suo compagno, che seduto sospende di leggere, per guardare l' apparizione di Cristo. Nella volta, con caratteri più moderni, ma sempre di quel tempo, benchè più rozzamente condotte, si vedono le figure dei Santi Pietro e Paolo, oggi restaurate, e quelle dei Santi Lodovico e Lorenzo. Forse nelle pareti ancora imbiancate potrebbero trovarsi le storie di San Lodovico.

[1] Ai piedi della croce vedonsi, come di solito, ai lati la Vergine venuta meno e sostenuta dalle Marie, l'Evangelista Giovanni, un Santo Vescovo in atto di scrivere, e due altri Santi; e sul davanti, da una parte, due figurette, un uomo e una donna, inginocchiate in atto di pregare e che dovrebbero rappresentare i committenti del dipinto.

[2] Questi affreschi attribuiti a Puccio si crede che siano stati ultimati da Antonio Vite. Vedi Tolomei, op. cit., pag. 138 e Tigri, op. cit., pag. 271.

[3] Vedi Vasari, vol. I, pag. 337.

[4] Vedi Tolomei, op. cit., pag. 115 e Tigri, op. cit., pag. 267.

ingannato citando come esistesse in San Domenico la pittura che invece vedesi nella lunetta estrema, dal lato del Corso, della chiesa di San Francesco. Ma questa rappresenta la Madonna seduta col putto in braccio, e da un lato un Santo inginocchiato a mani giunte, mentre dall' altro avvi una Santa egualmente in ginocchio rivolta alla Madonna. È una pittura mal ridotta, che manca inoltre di qualche parte d' intonaco, ma i cui caratteri sono quelli delle opere di Giovanni di Bartolommeo Cristiani.[1]

Basilica di San Francesco in Assisi.

La Cappella di San Martino nella Basilica di San Francesco in Assisi, dal Vasari attribuita a Puccio, non è lavorata da lui, ma, come vedremo, da Simone Martini Senese. In Santa Maria degli Angeli presso Assisi non esiste presentemente pittura alcuna che possa attribuirsi ad un discepolo di Giotto, come non si vede più il Cristo che, secondo il Vasari, era a metà della strada Portica in Assisi.[2] Il Rosini riporta nella sua Storia l' incisione d' un affresco rappresentante la Deposizione di Nostro Signore al sepolcro, che trovasi nella basilica d' Assisi. Tale pittura, oltre avere un merito ben superiore alle opere attribuite a Puccio, mostra, pei suoi caratteri, d' appartenere ai fratelli Lorenzetti, senesi, nella vita dei quali pittori avremo occasione di ricordarla insieme cogli altri affreschi che trovansi in questa

Santa Maria degli Angeli.

[1] All' esterno di questa chiesa null' altro lavoro abbiamo presentemente notato con questi caratteri. Nell' interno però furono scoperti sotto la calce che li nascondeva, un Cristo entro una mandorla portata da angeli, e più in basso alcuni Santi, una mezza figura della Madonna col putto in vicinanza alla sagrestia, e sulla parete a destra, San Giovanni Battista, San Francesco e Sant' Antonio abate, guasti però in parte ed alterati nelle forme come nel colorito. I caratteri di questi affreschi sono pur quelli dei deboli seguaci della maniera Giottesca. Viene anche ricordato dal Tolomei (op. cit., pag. 139) un Crocifisso in tavola simile a quello di Giotto in Ognissanti a Firenze, stato comperato da un mercante di quella città.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 338.

Museo Cristiano a Roma.

parte della crociera.[1] Nel Museo Cristiano Vaticanense vedesi una tavola rappresentante la Vergine ritta in piedi col putto in braccio e da un lato San Francesco, Sant' Antonio Abate e Santo Stefano, mentre avvi dall' altro Santa Chiara, Sant' Orsola, Santa Caterina e la Maddalena. Più in basso uno scheletro con una figuretta per parte. È questa una pittura, i cui caratteri son quelli d' un seguace di Taddeo Gaddi.[2]

Ginnasio di Forlì.

Rispetto a Guglielmo da Forlì ed agli altri due artisti Ottaviano e Pace da Faenza, lo studioso della storia dell' arte può risparmiarsi la fatica delle indagini, poichè perirono gli affreschi condotti dal primo in San Domenico di Forlì,[3] e gli altri avanzi giotteschi hanno poco o niun valore,[4] quando si eccettui un frammento che ora è nel Ginnasio di quella città e che un tempo faceva parte di una pittura della chiesa di Schiavonia. Ci duole che più nulla rimanga di queste pitture, tranne l'Adorazione dei Re Magi in grandezza naturale, San Pietro, San Girolamo, San Paolo e Sant'Agostino, con tre altre figure e due cavalli. Queste composizioni fanno in questa parte d' Italia più onore alla scuola di Giotto che non tutte insieme quelle dal Vasari attribuite agli artisti ora nominati. Chi vorrà darsi la briga di esaminarle dovrà concedere, che quelle figure con quelle teste e quelle mani disegnate con tanta cura, con quel loro panneggiamento largo e facile, danno alla composizione una certa nobiltà

[1] Vedi Rosini, *Storia della Pittura*, tav. XXI.

[2] Il D' Agincourt, come opera di Puccio, ne dà l' incisione nella sua *Storia*, alla tav. CXVII.

[3] Vedi Vasari, vol. I, pag. 339.

[4] Essi sono: un fresco ridipinto rappresentante la Vergine col putto nella Sagrestia dei Servi, poi la Vergine, il bambino e il crocifisso nel Capitolo, e una Madonna « delle Grazie » sotto il cristallo, nella Cattedrale di Forlì, i quali tutti sono attribuiti a Guglielmo degli Organi, ossia Guglielmo da Forlì.

di carattere.[1] Quest' opera non è finora stata assegnata a veruno artista, ma la storia ricorda un Baldassare pittore del 1354, il quale si vuole dipingesse molto a Forlì, e il tempo, in cui egli visse coincide con quello delle pitture in discorso.[2] In mancanza dei dipinti di Ottaviano[3] ricorderemo un quadro nella Galleria dell' Accademia di Faenza, attribuito, non sappiamo per quali ragioni, a Pace da Faenza. In esso vedesi la Madonna col bambino tra i Santi Giovanni Battista, Pietro, Maria Maddalena e San Paolo, e nella parte superiore l' Annunziazione di Maria. I caratteri di questo dipinto sono quelli d' un pittore del principio del secolo decimoquinto. Il colore è crudo nelle tinte e la pittura difetta di rilievo, senza contare che le figure son corte, i tipi spiacenti e male disegnate le estremità.[4]

È certo che quale si rivela costui non può essere quello stesso pittore, di cui parla il Vasari.[5] Ma come se-

[1] Una testa della identica maniera trovasi nel piano superiore dello stesso Ginnasio.

[2] Vedi Bonali, *Storia di Forlì*, Forlì, 1661, pag. 154 e Giovanni Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì, 1838, pag. 71.

[3] Il Vasari, nel vol. I, pag. 338, parla di alcuni lavori da Ottaviano eseguiti in San Giorgio di Ferrara, senza però dirne l' argomento, e di una Madonna di lui dipinta fra San Pietro e San Paolo in San Francesco di Faenza, ma questi lavori andarono perduti.

[4] Secondo il Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 31, questo sarebbe il quadro di Pace, che prima era in San Sigismondo fuori di Porta Montanara.

[5] Il Vasari, nel vol. I, pag. 338, attribuisce a Pace alcune storie dipinte in San Giovanni Decollato a Bologna, quali l' albero della croce, e in una tavoletta a tempera la vita di Cristo con quattro storie della vita della Madonna in San Francesco di Forlì, lavori che andarono tutti perduti. Al medesimo attribuisce ancora le storie della vita di Sant'Antonio dipinte nella Cappella di questo Santo nella Basilica di Assisi, stata ridipinta nel 1650 dal Sermei. In un oratorio posto tra questa e la cappella successiva, dedicata a San Lorenzo, vedonsi affreschi rozzamente eseguiti, rappresentanti alcuni fatti tolti dalla leggenda di San Lorenzo, che furono a' giorni nostri attribuiti a Pace, e nei quali riscontrasi una certa rassomiglianza con quelli che vedonsi in questa stessa chiesa nella cappella di Santa Caterina, erroneamente attribuiti a Buffalmacco, e che potrebbero benissimo appartenere allo stesso pittore, di cui ignoriamo il nome.

guace della maniera di Giotto abbiamo invece un Pietro d'Arimini, il cui nome trovasi in un crocifisso nella chiesa della confraternita di San Giovanni Decollato in Urbania. Ma costui avremo nuova occasione di ricordarlo a Pomposa, a Ravenna ed a Bologna.

San Giovanni decollato in Urbania.

Il Cristo da lui dipinto a Urbania presso Urbino ha la struttura sottile e ossosa, il fianco molto sporgente secondo lo stile antico; le forme sono però ritratte con molta diligenza e precisione di contorni. Ai lati della croce sta da una parte la Vergine e dall' altra San Giovanni. La prima ha tipo Giottesco, e nello stringere per angoscia le mani esprime il suo acuto dolore con una certa forza drammatica. San Giovanni invece è condotto con più vigore, benchè abbia forme più volgari. Il Dio Padre che benedice dall' alto della croce e tiene nell' altra mano il libro chiuso, è una figura migliore, e con la mite espressione del volto ricorda alquanto nel carattere suo la maniera di Giotto, pure difettando nella giusta distribuzione della luce e dell'ombra, e benchè abbia il colorito di tinta piuttosto chiara, manca di rilievo.[1]

Percorrendo l' antica strada che da Ravenna mena a Ferrara, il viaggiatore s'imbatte presso Comacchio nella chiesa dell' antica Abbazia dei Benedettini di Pomposa, stata consacrata per la seconda volta nel 1027,[2] ora soppressa e divenuta proprietà del conte Guiccioli. Il pavimento delle tre navate è costruito nell' antico stile alessandrino, ed è probabile che l'abside, la tribuna, e tutti gli spazi sugli archi della navata fossero coperti di musaici o di dipinti. Ma essi subirono la sorte stessa di tanti altri in Italia che furono o distrutti o ricoperti

Abbazia di Pomposa.

[1] In basso porta scritto, *Petrus de Arimino fecit hoc....* Il Passavant nella vita di Raffaello, vol. I, pag. 425, fa parola di questo crocifisso, ma riporta l'iscrizione seguente *Iulianus pictor de Arimino fecit anno 1307,* che forse appartiene ad un altro dipinto.

[2] Com' è provato da un'iscrizione che si trova nell' Abbazia.

dalle pitture che oggi ancora si possono osservare. Nell' abside avvi la figura di Cristo, e nell' arco della tribuna un Angelo con un rotolo in mano, i quattro Dottori della Chiesa con attorno i quattro Evangelisti. Lungo la navata veggonsi, a incominciare dalla creazione, alcune storie del vecchio e del Nuovo Testamento, in gran parte mancanti. Quelle del Nuovo Testamento incominciano dalla Annunziazione e nei muri fra gli archi si vedono le Rivelazioni di San Giovanni. I fatti della vita di Santo Eustachio rappresentati nella tribuna non sembra che siano, come le precedenti pitture, copie di lavori più antichi. Nella parete sopra la porta maggiore è rappresentato, come di solito, il Giudizio finale, la cui composizione è concepita colle consuete rappresentazioni, quali abbiamo veduto essere in uso nei primi secoli, ma la tecnica esecuzione ci dimostra che essa è una riproduzione d' un tempo posteriore. Forse queste pitture, del resto di scarso merito, furono condotte da Chegus (Cecco o Francesco) da Firenze, il cui nome il Federici trovò nei Ricordi della Badia e che lavorò a Pomposa nel 1316. [1]

Nell' ex-refettorio vedonsi affreschi rappresentanti Cristo in trono in atto di benedire, ed ai lati, ritti in piedi, vedonsi una Santa, San Giovanni Battista e due Santi dell' ordine Benedettino; segue la Cena di Nostro Signore, ed un miracolo compiuto dall' Abate Guido in presenza di Gebeardo Arcivescovo di Ravenna seduti a tavola. In piedi da un lato sono tre monaci e tre guerrieri dall' altro. Le teste, specialmente nel dipinto della cena, sono difettose; e le figure di profilo, a cagione del collo lungo e della testa molto sporgente in avanti, fanno una spiacevole impressione. Gli occhi son fissi, i pan-

[1] Vedi *Rerum Pomposiensium historia* di Placido Federici, pag. 279. in fol., 1781.

neggiamenti difettosi e tirati a linee rette ed angolose, le luci nelle carni son di tinta giallastra, le ombre di un colore pavonazziccio tetro e i toni dei colori delle vesti, scuri ed opachi nelle tinte. I caratteri di questi affreschi son quelli di Pietro d' Arimini e la figura del Redentore può dirsi una ripetizione di quella già ricordata sull' alto della croce in Urbania. Pietro d' Arimini, benchè riesca nei suoi lavori d' assai inferiore all' eccellenza conseguita da Giotto e dai suoi migliori allievi, mostra tuttavia, con evidenza, ch' egli è un seguace di quella maniera.[1]

Vedonsi inoltre alcuni avanzi di altri affreschi rappresentanti Cristo che prega nell' orto, e la figura d' un monaco seduto, cui manca la testa e parte dell' intonaco.[2] Della stessa maniera è la Crocifissione dipinta sulla parete dell' antico capitolo, e le figure dei Santi Benedetto e Guido dentro a finte nicchie, con altre quasi del tutto cancellate.

Chiesa di Santa Maria in Porto presso Ravenna.

Nella chiesa di Santa Maria in Porto presso Ravenna, rimangono ancora alcuni degli affreschi che l' adornavano. Nel Presbiterio vedesi rappresentato San Giovacchino scacciato dal Tempio, la Nascita della Madonna e la Presentazione al Tempio, tutte con figure lunghe e movimenti esagerati. Sulla parete a destra havvi la Strage degli Innocenti, e sotto un arco, Nostro Signore che comunica gli Apostoli, la Morte della Madonna, l' Ascensione in cielo e la sua Incoronazione. Nella vòlta i quattro Dottori della Chiesa e i quattro Evangelisti. In una delle cappelle laterali sono dipinte alcune storie che sembrano riferirsi

[1] Il Federici non dubita di attribuire queste opere a Giotto, vedi op. cit., pag. 286; vedansi inoltre i cenni storici su Pomposa di Silvio Busmanti, editi a Ravenna nel 1873.

[2] Caduto l' intonaco sono comparse alcune tracce di pitture più antiche, che stanno a testimoniare come fosse stato dipinto questo refettorio già molto tempo prima, e forse poco dopo finita la fabbrica.

alla vita di San Matteo apostolo, ma esse son guaste e manchevoli in molte parti. Sull'arco havvi Cristo fra due profeti con un libro nella mano sinistra e con la destra levata in atto di benedire. Nell' altra cappella vedonsi i resti di alcuni affreschi, dei quali non conosciamo il soggetto. Uno dei migliori è quello della lunetta, e figura un giovane Santo portato in cielo sopra un drappo da due Angeli. Nei pilastri e negli archi vedonsi ancora altre figure di santi più o meno guasti, ed anche manchevoli d' alcune parti. Questi dipinti mostrano d' avere gli stessi caratteri, ma l'esecuzione loro si rivela inferiore a quella usata nei dipinti esaminati a Pomposa. La quale differenza non solo si manifesta nel rispetto della composizione, ma negli stessi caratteri e nella movenza delle figure, che se ricordano da una parte l' imitazione della maniera fiorentina, mostrano dall' altra anche l' imitazione della Scuola senese. E nel condurli Pietro d' Arimini potrebbe benissimo essere stato assistito da Giuliano d'Arimini seguace di quella maniera, come ancora potrebbe essere un lavoro eseguito dallo stesso Giuliano con l' assistenza d' altri. Ma di costui avremo occasione di parlare fra poco.[1]

Chiesa di Santa Chiara in Ravenna.

In una delle cappelle dell' ex-chiesa di Santa Chiara in Ravenna, si vedono, benchè in cattivo stato, alcuni degli affreschi dei quali era adorna e nei quali si vede questa stessa maniera di Pietro e di Giuliano d'Arimini. Nella crocifissione Cristo è confitto sopra una rozza croce in atteggiamento convulso. È circondato da quattro angeli in atto di volare, tre dei quali raccolgono il sangue che gli cola dalle mani e dal costato, mentre il quarto si strappa per dolore le vesti dal petto. Tutti hanno movimento esagerato ed espressione volgare. Più in basso havvi

[1] Il Rosini attribuisce anco questi affreschi a Giotto. Vedasi *Storia della pittura*, vol. II, pag. 63.

da un lato la Vergine che sviene ed è sorretta dalle Marie, fra le quali la Maddalena è con le braccia distese rivolta al Salvatore. Dall' altro il discepolo Giovanni guarda il maestro crocifisso, e si strappa per dolore le vesti dal petto. Compiono la scena due guerrieri, uno dei quali accenna al Redentore. Nella parte inferiore è dipinto il Battesimo di Cristo, la cui nuda figura è assai male modellata e fu in parte anche ridipinta. Sulle altre pareti havvi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, coi Santi Francesco, Chiara, Antonio abate e Luigi. Il presepio è in parte mutilato, e qua e là vedonsi parti di altri affreschi, taluna delle quali fu rinnovata. Nella vòlta sono dipinti i quattro Dottori della Chiesa. Queste pitture mostrano gli stessi caratteri e con maggiore evidenza anche gli stessi difetti, che già abbiamo notati in quelle di Pomposa e di Santa Maria in Porto.

Cattedrale d' Urbania.

Di Giuliano d' Arimini abbiamo trovato nella sagrestia della Cattedrale di Urbania una tavola colla Vergine seduta in trono, la quale tiene il putto ritto in piedi sulle ginocchia. Superiormente due Angeli, uno per parte, agitanti il turribulo, e in basso, ai lati del Trono, quattro piccole figure inginocchiate in atto di pregare, mentre nelle tavole laterali sonvi figure di Santi e di Sante. [1]

Le figure, benchè povere di forma, non mancano di un certo carattere e quelle delle donne che pregano, anche d'una qualche grazia, specie nella foggia dei pan-

[1] A destra vedesi San Francesco che riceve le Stimmate, San Giovanni, Santa Chiara e Santa Caterina; a sinistra San Giovanni Evangelista, Santa Maria Maddalena, Sant' Agnese, e Santa Lucia. Le figure sono di piccola dimensione, e nella parte superiore leggesi la seguente iscrizione: « Anno Dni. mille CCC settimo. *Julianus pictor de Arimino fecit hoc opus tempore Dni Clementis PP. quinti.* » In basso havvi un' altra iscrizione che si riferisce all' ordinazione del quadro. Nell' elogio di Giovanni Santi del Pungileoni, edito a Urbino nel 1822, si trova ricordato a pag. 47 un « Guglielmo dipintore in Urbino » negli anni 1366-1367 che potrebbe forse essere il pittore del quadro.

neggiamenti e delle acconciature del capo. Il disegno come la esecuzione tecnica sono diligenti, il colorito chiaro, ma le forme difettose, come difettoso è il rilievo. La maniera di Giuliano d'Arimini si riscontra ancora in un quadro della Galleria dell'Accademia di Faenza attribuito a Pace. È un quadro d'altare, formato da più tavole e sormontato da piccole cuspidi, nelle quali sono rappresentate alcune storie della passione di Cristo. Nel mezzo del quadro havvi la Vergine in trono col putto in braccio, Santi e Sante, e una monaca inginocchiata che prega ai lati. Le figure difettose e i tipi non belli mostrano gli stessi caratteri delle pitture d'Urbania. La figura migliore fra tutte è quella di Santa Chiara.[1] La maniera di questi dipinti non è diversa da quella che vedesi in taluni lavori dello stesso tempo a Gubbio ed a Tolentino.

Galleria dell'Accademia di Faenza.

Dopo Ravenna, dobbiamo ricordare alcuni affreschi, guasti in parte o mutilati, i quali coprono una delle larghe pareti del refettorio dell'ex-convento di San Francesco in Bologna. Essi rappresentano soggetti della Passione di Nostro Signore e della vita di San Francesco. Pei loro caratteri Giotteschi, simili a quelli dei dipinti dell'ex-badia di Pomposa, furono erroneamente attribuiti a Giotto. Tra questi i men guasti sono la Grande Crocifissione coi soliti episodi, la Resurrezione dal Sepolcro, San Francesco che guarisce a Lerida un giovane suo devoto, e la Storia di quando in terra d'Infedeli egli s'apparecchia a subire la prova del fuoco, i quali dipinti sono certamente da annoverarsi tra i migliori lavori di que-

Ex-convento di San Francesco in Bologna.

[1] Le figure ai lati sono sei e rappresentano i santi Cristoforo, Chiara, Giovanni Battista, Elisabetta, Francesco e Luigi di Francia, mancanti i due ultimi, per la scomparsa del colore, della parte inferiore della rispettiva figura. Le storie della Passione di Nostro Signore sono la Crocifissione, Cristo sul monte, il Bacio di Giuda, la Deposizione dalla Croce ed un'altra storia.

sta famiglia d' imitatori della maniera di Giotto. In Ferrara, nella chiesa di Sant' Antonio Abate e nella Cappella a sinistra della Cappella Maggiore, sonvi Storie molto guaste della Passione di Nostro Signore, ma coi caratteri comuni ai lavori di Giuliano d'Arimini. Così nell' altra Cappella a destra si vedono Storie della vita di San Giovanni Battista e di Cristo, ma anch' esse in assai cattiva condizione. Nella prima Cappella e sotto la figura del Redentore leggesi in un fresco l' anno 1407; dai caratteri però delle pitture si direbbe essere una data aggiunta posteriormente. Che se quella data indicasse anche il tempo, in cui furono eseguiti, non è men vero però che la maniera è quella d' un seguace di Pietro e Giuliano d' Arimini. [1]

Chiesa di Sant' Antonio Abate in Ferrara.

Nella Cattedrale di Rimini abbiamo notato un grande Crocifisso in tavola appeso alla parete della prima Cappella a destra entrando, i cui caratteri sono quelli d' un seguace della maniera Giottesca. [2] E nella chiesa di Santa Croce esiste una tavola, la cui pittura ricorda la maniera stessa di questi pittori. Rappresenta, nella parte superiore, la Crocifissione di Cristo coi soliti episodi. Più in basso la Madonna seduta in trono col putto, avendo da un lato San Giovanni e dall' altro Sant' Andrea. Superiormente l' Adorazione dei Re Magi, nel mezzo e dalle parti San Francesco, San Giuliano, Sant' Antonio e San Iacopo. [3]

Cattedrale di Rimini.

Chiesa di Santa Croce in Rimini.

Nella chiesa di San Paolo a Montefiore, presso Urbino, trovasi dipinta in tavola una Crocifissione con la Maddalena, avendo ai piè della croce, da un lato la Ver-

Chiesa di San Paolo in Montefiore.

[1] Ci fu riferito in questi giorni che nel presbiterio della Pieve di Bagnacavallo, dedicata a San Pietro, sonvi dei dipinti con caratteri giotteschi, attribuiti a Giuliano d' Arimini.

[2] È chiuso entro una nuova cornice. I piedi con parte delle gambe sono ridipinti, e la testa ha alquanto sofferto.

[3] Le figure sono di piccola dimensione.

gine, e dall'altro San Giovanni, con Dio padre in alto, in atto di benedire. Anche in questa tavola si osservano di nuovo i caratteri or ora ricordati.[1]

Ospedale d'Urbino.

A Urbino, nella stanza mortuaria dell'Ospedale, trovasi dipinto un altro di questi soggetti, il quale, benchè riveli una esecuzione più dozzinale, rammenta tuttavia la stessa maniera.

San Salvatore di Collalto in Provincia di Treviso.

Come pertinente alla stessa maniera, abbiamo notato nella Chiesa di San Salvatore di Collalto nel Trevigiano alcuni affreschi che adornano le pareti della vecchia chiesa. In essi però riscontrasi un'esecuzione e tipi e forme, che fanno qua e là più manifesto il carattere particolare dell'arte veneta, quale noi la vedremo nel Gueriento, pittore padovano. La qualcosa ci farebbe supporre che nella loro esecuzione vi avesse preso parte qualcuno della Scuola veneta.[2]

Dopo ciò noi vediamo, come nel corso di due sole generazioni, l'arte di Giotto fosse condotta da' suoi seguaci in così basso stato, da potersi dire a ragione ridotta con costoro quasi in fin di vita. E sarebbe invero difficile di poter dire per quali rispetti quest'arte giottesca di poco valore differisca, nei riguardi della qualità, dall'arte più antica chiamata Bisantina. Lo stesso ordine di pittori che prima di Giotto esistevano in ogni dove, si riproduce e diventa anzi più numeroso dopo la sua morte, ma sempre con uniforme e crescente inferiorità. E come nel

[1] Questa tavola è in molte parti ridipinta.

[2] Abbiamo tre storie d'un santo Vescovo, di cui non conosciamo il soggetto, la Presentazione del bambino Gesù a Simeone, il Battesimo di Nostro Signore, Cristo tra i dottori, le Marie al sepolcro, la Resurrezione di Nostro Signore, la Trasfigurazione sua sul Monte Tabor, Erode, al quale viene presentata la testa del precursore, le Esequie della Madonna, Sant'Orsola in mezzo alle Vergini e San Giorgio che uccide il drago. Tra cotali dipinti trovasene uno rappresentante Nostro Signore morto, calato per metà nel sepolcro e sostenuto da due angeli, opera questa del Pordenone, al quale appartengono anche le altre decorazioni della chiesa.

primo periodo ogni cosa antica si gabellava per greca e più tardi si attribuiva a Cimabue e a Giotto, così è forza concludere che fu davvero mal vezzo dell' ultimo mezzo secolo di attribuire valore artistico ad opere che non ne avevano punto. Nè questa contraddizione è la sola nè la più spiacevole difficoltà fra le tante che incontra sulla spinosa sua via il critico, il quale deve lottare dappertutto coi leggeri e fallaci giudizi di coloro, che presumendo di giudicare un grande maestro e caposcuola, gli attribuirono senza discernimento i poveri lavori d'artisti di terzo e anche di più infimo grado.

CAPITOLO QUARTO.

BUFFALMACCO, BRUNO, FRANCESCO DA VOLTERRA ED ALTRI PITTORI DI QUEL TEMPO.

Avviene sovente, così in una comunità di fanciulli come tra uomini maturi che lavorino insieme associati, che uno o due d'essi, secondo la maggiore o minore bizzarria del loro spirito, o secondo la maggiore o minore debolezza del carattere degli altri, diventano i burloni della comunità, la quale si diverte alle spese di chi è vittima dei continuati scherzi dei primi, che trovano nell'indole loro, nel buon successo medesimo delle proprie bizzarrie o nella maniera con cui sono accolte dalle vittime, alimento per continuarle e ripensarne di nuove. Tali furono fra i pittori del quattordicesimo secolo a Firenze, Buonamico Cristofani detto Buffalmacco,[1] Bruno di Giovanni,[2] e Nozzo chiamato Calandrino.[3] Tormentatori i primi, e vittima delle loro burle talvolta eccessive e crudeli

[1] La esistenza di Buffalmacco fu negata dal Rumohr nei *Forschungen*, vol. II, nota alla pag. 14. Ma il nome di lui apparisce nel registro della corporazione dei pittori fiorentini del 1351. V. Gualandi, Ser. VI, op. cit., pag. 178.

[2] Questo è iscritto nella matricola dei pittori fiorentini come Bruno di Giovanni del popolo di San Simone dipintore, MCCCL. (Gualandi, op. cit., pag. 177), ed è menzionato anche in un contratto del 1301 recato dal Baldinucci, vedi Notizie, op. cit., vol. IV, pag. 296.

[3] Trovasi scritto il suo nome in certi ricordi fiorentini del 1301: « Nozzus vocatus Calandrinus pictor quondam Perini pop. Sancti Laurentii, testis. » Vedi Baldinucci, op. cit., pag. 200.

l'ultimo, il quale, più vecchio dei suoi schernitori, non era troppo buon marito, persona avara e credula assai. È impossibile non ridere leggendo delle burle fattegli. Dopo averlo un giorno persuaso della esistenza d'una pietra dotata della prerogativa di rendere invisibile il suo possessore, Buffalmacco e Bruno lo inducono a farne ricerca e a caricarsi di ghiaia raccolta nel torrente Mugnone fuori di Firenze. E mentre lo persuadono d'aver trovato il tesoro del quale era andato in traccia, lo rincorrono a sassate, e senza pietà alcuna, fino a casa. Un'altra volta Buffalmacco e Bruno danno a intendere a Calandrino, obeso dal troppo cibo, che egli è gestante; e dopo avergli rubato un maiale si sforzano di convincerlo che egli non lo aveva mai posseduto. È divertente a leggere il racconto degli avvedimenti, coi quali Buffalmacco costringe Andrea Tafi a levarsi tardi da letto anzichè per tempo, e della sua rivalità colla scimia di Guido, vescovo d'Arezzo, [1] la quale ripassava con colori, nella notte, gli affreschi stati terminati nella giornata. E la piccante burla da lui fatta a questo Vescovo, altiero Ghibellino, quando invece di dipingergli un'Aquila che rassomigliasse al Leone Fiorentino, gli dipinse un Leone che divorava l'Aquila Imperiale, dimostra l'indole burlevole di lui e la sua naturale tendenza alla satira, che volle esercitare anche sugli abitanti di Perugia, ai quali, per punirne l'impazienza, dipinse Sant'Ercolano loro Santo Protettore con un diadema di Pesci. E fu audace l'astuzia, colla quale egli indusse le monache di Firenze a credere al suo lavoro assiduo intorno agli affreschi della loro chiesa, collocando un fantoccio a tenere il suo posto per quindici giorni da lui passati nell'ozio, dando per soprappiù a credere ad esse che il vino benedetto fosse il liquido migliore per mescolare i colori. E questa sua tendenza alla burla si manifestava

[1] Guido, vescovo d'Arezzo, morì nel 1327.

sempre e in ogni occasione, nè lo ratteneva mai riguardo di persone o interesse suo o dell'arte. Avendogli una volta un zotico contadino ordinato di dipingere per la sua chiesuola di campagna un San Cristoforo nelle proporzioni di dodici piedi, ei colse tosto il lato ridicolo dell' ordinazione, e come la chiesa non era alta che nove braccia, così egli dipinse il Santo sul pavimento e ancora i piedi uscivano dalla porta. Un' altra volta per vendicarsi del mancatogli pagamento d' una Madonna da lui dipinta, le pose fra le braccia un piccolo orsacchiotto, con quanto scandalo e stupore dei fedeli noi lo lasciamo immaginare.

Con un carattere così sventato non fa meraviglia che egli sia morto all' ospedale, o che la fama delle sue burle sia maggiore di quella dei suoi quadri.

Il Ghiberti però non era di questo parere, poichè egli afferma, che il Buonamico era un eccellente pittore che superava ogni altro, quante volte si fosse posto in mente di voler riuscire. E il Vasari, che ricopiò testualmente il Ghiberti, volendo forse meglio confortare il benevolo suo giudizio o sembrandogli conveniente d' illustrare artista di tanto buon umore, con qualcosa di più serio che non fossero i racconti delle sue mattezze riferite dal Boccaccio e dal Sacchetti, fa nascere il dubbio, che nel lungo catalogo dei lavori attribuitigli ve n' abbia compresi moltissimi di poco conto ed eseguiti da altri. Secondo costoro, egli avrebbe dipinto molto in Pisa e nel suo Camposanto, ed altri pure importanti lavori avrebbe compiuti alla Badia di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, a Bologna e nella Badia di Settimo, [1] aggiungendo di suo il Vasari, che Buffalmaco lavorò nella Badia, come nella Certosa di Firenze e nella chiesa di

[1] Vedi il secondo commentario del Ghiberti in Vasari, vol. I, pag. XXI.

Ognissanti. A Bologna dipinse la Cappella Bolognini in San Petronio, ed in Assisi nel 1302 la Cappella di Santa Caterina; ad Arezzo la cappella, ov' era il battesimo, e la nicchia della cappella maggiore di San Giustino; a Pisa quattro storie della Genesi nel Camposanto; a San Giovanni fra l'Arcore una Passione di Cristo; a Cortona, per messer Aldobrandino vescovo di quella città, molte cose nel Vescovado e nelle chiese di San Francesco e Santa Margherita. Passato di nuovo ad Assisi dipinse tutta la cappella del cardinale Egidio Albornoz spagnuolo; a Perugia la Cappella Buontempi nella chiesa di San Domenico, e nella chiesa di San Domenico Vecchio la facciata con istorie della vita di Santa Caterina. [1] Ma di tutti i dipinti di Firenze, d'Arezzo e di Cortona, neppure uno è rimasto a fare testimonianza del suo valore artistico e della veridicità dei cronisti. [2] Gli affreschi della Cappella Bolognini in San Petronio furono dipinti dopo l' anno 1408. [3]

Chiesa di San Petronio in Bologna.

[1] Vedi Vasari, vita di Buffalmacco, vol. II, pag. 52 e seguenti, nelle quali lo storico d' Arezzo narra come Buffalmacco dirigesse con altri una festa sopra certe barche nell'Arno, la quale ebbe conseguenze funeste, poichè, rovinato il ponte alla Carraia, per il troppo carico delle persone, molte di queste perirono, rimanendo illeso Buffalmacco. Vedi i particolari di questo fatto in Giovanni Villani, lib. VIII, pag. 70.

[2] In questi giorni, nella chiesa di Santa Margherita da Cortona furono scoperti alcuni avanzi di affreschi fin qui nascosti dai quadri degli altari. I caratteri però di questi dipinti non sono di scuola fiorentina, e poichè il Vasari racconta che anco Ambrogio Lorenzetti ed il Berna, senesi, dipinsero in questa stessa chiesa, così noi avremo occasione di riparlarne nella vita di questi pittori.

[3] Vedi il ricordo originale di questo fatto nelle *Memorie di Belle Arti*, Bologna 1842, serie 3, pag. 93. Dal testamento fatto nel 1408 da Bartolomeo della Seta, sembra ancora ch' egli avesse ordinati i dipinti della Cappella, fornendo esso stesso i soggetti e facendoli eseguire a proprie spese, come si ricava dalle note del Vasari, a pag. 53 del volume secondo, e dalla *Graticola* di Bologna del Lamo (op. cit., pag. 39). Una tavoletta a tempera, rozzamente dipinta e rappresentante il Paradiso e l'Inferno, è indicata col n° 229 nella Galleria di Bologna come lavoro di questo pittore, mentre non è che una debole copia, rozzamente condotta, dell' affresco ricordato nella Cappella Bolognini in San Petronio, e per questo attribuita a Buffalmacco.

Le composizioni non bene ordinate e l'imperfetta tecnica esecuzione, lo dimostrano lavoro d' un pittore di terzo ordine vissuto alla fine del secolo decimoquarto.[1] Le figure in generale difettose per disegno sono rozzamente dipinte, nè riescono piacenti, sì per la forma, come pel tipo e pel colorito. È bensì vero che parecchi di questi difetti potrebbero, da una parte, essere attribuiti ai successivi restauri. Esaminando infatti e partitamente alcune di queste figure, quelle per esempio che vedonsi nella profondità dell'arco, si riscontrano di proporzioni migliori delle altre, nè prive di una certa vita e naturalezza. I caratteri di queste pitture sono ben diversi da tutti quelli degli altri dipinti attribuiti a Buffalmacco, e rassomigliano piuttosto a quelli dei pittori della scuola di Bologna e di Ferrara, dei quali avremo occasione di ricordarci nuovamente, laddove si discorrerà di Antonio di Ferrara.

Chiesa di San Francesco in Assisi.

Gli affreschi della Cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Francesco in Assisi, fatta fabbricare dal cardinale Egidio Albornoz morto nel 1367, rappresentano storie cavate dalla vita di quella Santa, e nella profondità dell' arco, a sinistra di chi osserva, il pittore rappresentò sotto finte nicchie San Francesco e San Clemente papa, che tiene nella sinistra il libro aperto e l' altra mano sospesa sul capo del cardinale Egidio, il quale presentatogli da un Santo vescovo, che è forse il patrono di lui, gli sta dinanzi in ginocchio ed a mani giunte in atto di pregare. Di contro è figurato San Biagio, con Sant' Eugenio e San Lodovico. Nella profondità dei muri dei finestroni sono dipinti fra l' ornato gli Apostoli e gli Evangelisti. Questi affreschi sono collocati, secondo il consueto, entro finta architettura, nella quale di tratto in tratto si ripete lo stemma dell' Albornoz.

[1] Il Vasari nel vol. II, pag. 52, dice inoltre che Buffalmacco non condusse a termine questo lavoro.

Come abbiamo già notato, dice il Vasari che Buffalmacco dipinse nel 1302 nella Cappella di Santa Caterina in Assisi tutte le Storie della vita di questa Santa, lavorando inoltre nella Cappella del cardinale Egidio Albornoz spagnuolo.[1] Ma, a tacere delle date, ci sembra evidente l'errore, solo per aver creduto che fossero due diverse Cappelle, mentre è una soltanto. Altri vorrebbero attribuirgli anche gli affreschi della Cappella Pontani coi soggetti di Santa Maria Maddalena. Ma oltre che questa Cappella fu fatta fabbricare dal vescovo Pontani, morto nel 1329, contrasta tale affermazione anche col carattere dei dipinti, che sono quelli delle opere degli scolari e seguaci di Giotto, come abbiamo altre volte osservato, e non già d'un discepolo di Andrea Tafi, come racconta il Vasari che fosse il Buffalmacco.[2] Le pitture adunque delle due Cappelle di Santa Caterina e di Santa Maria Maddalena sono opera di due pittori diversi, l'uno interamente giottesco della prima metà del secolo decimoquarto, e l'altro di poco valore vissuto sul finire dello stesso secolo.

Chiesa di San Domenico a Perugia.

Gli affreschi nella Cappella Buontempi a Perugia appartengono a una scuola diversa e mostrano infatti un diverso stile. I soggetti sono cavati dalla vita di Santa Caterina da Siena che visse dal 1347 al 1380, e la cui

[1] Vasari vol. II, pag. 53, e 61, conforme le *Notizie sicure della morte, sepoltura, canonizzazione e traslazione di San Francesco d'Assisi e del ritrovamento del di lui corpo, raccolte e compilate da un religioso minor conventuale.* Fuligno 1824, pag. 47 e 314. Questa Cappella sarebbe stata edificata circa il 1354. Ma noi troviamo che i caratteri dei dipinti sono quelli della fine di quel secolo.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 46. Francesco d'Angeli nel suo *Collis Paradisi amœnitas, Montefalco, 1704,* dice, che la Cappella di San Lodovico dipinta da Buffalmacco in San Francesco in Assisi, fu ridipinta nel 1490 da Andrea Albizzi, meglio conosciuto sotto il nome d'Ingegno. Le pitture che oggi si vedono sono invece opera di Dono Doni e non dell'Ingegno, come avremo luogo di vedere quando tratteremo di questi due pittori.

vita non può essere stata prima della fine del secolo soggetto di rappresentazione pittorica.[1] Delle primitive figure pochissime sono quelle rimaste, ma fra esse è ancora visibile una di forme eleganti e ben proporzionate, rappresentante una Santa dell' Ordine domenicano con un giglio in mano. Ha la testa ovale e di forma graziosa con piacevoli lineamenti, la quale per l' atteggiamento naturale e il largo partito delle pieghe ricorda le belle figure dipinte dall' Orcagna in Santa Maria Novella.[2]

Vicino a questa figura, che senza dubbio rappresenta Santa Caterina, non è rimasto di quella di San Domenico che poco più della testa,[3] la quale ha però forme regolari ed apparisce disegnata con nitidezza e precisione, ben modellata e dipinta con colori vivi. Poche traccie si scorgono ancora d' una testa di San Bartolommeo, d' una figura del Salvatore in gloria, e di soldati armati.[4] Ma il Vasari che prima aveva classificato questi dipinti come opera di Buffalmacco,[5] gli attribuisce più tardi a Stefano Fiorentino, nè ci è lecito dichiarare se con questo secondo ha voluto correggere il primo giudizio, o se di questo gli era fallita la memoria.

Galleria dell' Accademia di Belle Arti a Firenze.

A Firenze, nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti conservasi una tavola, alterata in molte parti dal ridipinto, e rappresentante Santa Umilità di Faenza,[6] con

[1] Nonostante ciò il Rosini, nel vol. II, pag. 52 dell'opera citata, non esita di attribuirli a Buffalmacco, e alcune di quelle figure riporta incise nella sua opera, come esempi sicuri di quel pittore.

[2] Manca in parte del colorito.

[3] Il rimanente della figura manca.

[4] È appena visibile a causa dell'oscurità della Cappella, nella quale per osservare le pitture conviene far uso d' una lanterna.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 61.

[6] È indicato col n° 3. Sotto la Santa havvi una iscrizione tutta rinnovata, che è la seguente: « 1316 *Haec sunt Miracula Beatae Humilitatis*

undici scene degli avvenimenti più notabili della sua vita. Questa tavola si attribuisce a Buffalmacco. I caratteri del dipinto non sono quelli dei pittori fiorentini, ma bensì dei senesi, e come la maniera è quella dei fratelli Lorenzetti, così avremo occasione di parlarne nella vita di quei pittori insieme con una tavoletta da noi veduta nella Galleria del Museo di Berlino, rappresentante due soggetti della vita di questa Santa (e non, come dice il Catalogo, di Santa Caterina da Siena) attribuita ad Ambrogio Lorenzetti. [1] La qual tavoletta noi crediamo che formasse in origine parte di questo dipinto, oggi conservato nella Galleria di Firenze.

I più antichi ricordi intorno al Camposanto di Pisa risalgono al 1299, 1300 e 1301, nel qual tempo vi lavorarono diversi artefici. Notiamo tra essi i nomi di Dato, che alcuni credono sia lo stesso di Deodato Orlandi da Lucca, [2] di Vincino Vanni da Pistoia, di Giovanni Apparecchiali, che dipinse la Vergine e il putto tra il Precursore e Giovanni l' Evangelista, [3] e di Nuccaro, che rappresentò sopra una delle porte la Vergine col figlio. [4] Dopo queste memorie a noi mancano per molti anni le notizie dei pittori in quella città. E non per questo è da credere che in Pisa come nelle altre città mancassero in quel tempo pittori, [5] ma è però vero che nel quattordicesimo secolo, eccettuato Francesco Traini, non si trova alcun altro pittore Pisano di qualche ri-

prime abbatisse et fundatricis hujus venerabili monasteri et in isto altari est corpus ejus. » Questa tavola proviene dal Monastero di San Salvi presso Firenze.

[1] È indicata col n° 1077.

[2] Vedi Förster in *Kunsblatt*, 1833 n° 68.

[3] Vedi il libro d'entrata e uscita dell'opera del Duomo di Pisa, anno 1299-1300. In Förster *Kunsblatt*, 1833 n° 68, e Ciampi, Notizie, *Docum.* XXIII, *op. cit.*, pag. 143.

[4] Libro F. del Duomo di Pisa 1301-1302. Vedi Ciampi, op. cit., pag. 145.

[5] Una prova di quanto abbiamo detto è nella seguente nota di

nomanza, cosa che sembra incredibile quando si pensa alle importanti opere di pittura che furono eseguite non solo nella Cattedrale e nelle altre chiese, ma nello stesso Camposanto. I pittori Pisani di quel secolo seguirono più o meno le norme dei pittori Senesi, ma a tanta distanza da quelli, che nei grandi lavori di pittura Pisa

pittori, gentilmente comunicataci dal professore Giuseppe Fontana di Pisa:

« 1303, Dicembre 14, Ind. I (diplomatico Cappelli). Torello pittore della Cappella di San Niccola figlio di Pacello.

» 1304 (Spedali riuniti di Pisa, Contratti di Ser Giovanni di Bonagiunta di Galcone dal 1302 al 1308). Piastra pictor qd. Bindi de Senis q. morat. pisis in cappella San Giorgio.

» 1315, 9 agosto, Ind. XII (diplomatico Coletti). Peruccio di Bindo pittore della Cappella di San Jacopo degli Speronai.

» 1318 (Archivio Arcivescovile di Pisa). Luzzo di Cagnazzo pittore della Cappella di San Cosimo in Chinsica.

» L'anno 1322 come all'anno 1341, è ricordato Francesco olim Traini pittore. Notizie che daremo insieme con altre nella vita di quel pittore.

» 1337, Marzo 26, Ind. IV (diplomatico San Paolo all'orto e Sant'Anna di Pisa). Francesco pittore del quondam Maestro Megni.

» 1345 (Entrata e uscita dell'Opera del Duomo di Pisa). Lupo dipintore quondam Pucci de la cappella di San Cosmo Damiano.

» 1348 (Archivio Arcivescovile di Pisa). Simone pittore figlio del quondam Lapo, abitante nella venerabile cappella di San Niccola.

» 1358 (diplomatico Spedale Trovatelli di Pisa). Mone pittore della cura di San Lorenzo in Pellicceria.

» 1370, 15 Giugno, Ind. VII (diplomatico Abazia di San Michele degli Scalzi di Pisa). Giambello pittore del quondam Barone.

» 1370 (Entrata e uscita dell'opera del Duomo di Pisa). Nicola m° Francisci da Prato.

» 1370 (Entrata e uscita dell'Opera del Duomo di Pisa). Iacopo Battiloro q. Ghelis de cappella Sancti Laurenti pellicæ habuit a suprascritto detto operaio (Pietro Luciani) pretius quadraginta quinque aurei bactuti positis in opra in *rinnovatione et reactatione picturarum campi sancti* libbra viginti tres et soldi tredici pisanorum.

» Actus in ista opera presentis Francesco de Vallianas et Neruccio: et rogatis dicto anno (1370) ind. 2e die duodecima Martii.

» 1370 (Entrata e uscita dell'opera del Duomo di Pisa). Blasius Pardi. »

Il professor Fontana termina dicendo: Così di seguito vi sono notizie di pittori sino a Spinello Aretino (anno 1391). A questi pittori vi è da aggiungere Cecco di Pietro, Francesco da Volterra, ed un Berto, dei quali parleremo più innanzi.

preferì valersi degli artisti forestieri anzichè dei paesani. È per questo che nella prima parte del quattordicesimo secolo i Lorenzetti illustrarono su una parete del Camposanto la vita degli Eremiti, e sebbene il Vasari affermi che vi dipingesse anche l'Orcagna, tuttavia noi abbiamo, come si vedrà, buone ragioni per negarlo, come neghiamo che vi abbia dipinto Simone di Martino, ed abbiamo negato nella vita di Giotto, che gli affreschi rappresentanti la Storia di Giobbe siano di questo maestro, mentre li crediamo opera d' un seguace della sua maniera. Ed abbiamo anzi ragione di credere che questo seguace sia Francesco da Volterra, che infatti troviamo in Pisa sino dal 1358 per essere stato eletto in quell'anno al Gran Consiglio del popolo, [1] dopo avere nel 1346 eseguito un quadro d' altare per il Duomo. [2]

Se le memorie del Camposanto fossero state diligentemente esaminate, prima che insieme con la fabbrica andassero distrutte [3], molte notizie potevano forse essere raccolte intorno all' autore di questi affreschi attribuiti a Giotto e anche intorno a quelli ascritti all' Orcagna ed a Simone di Martino. Alcune però delle memorie salvate ci danno diverse partite di pagamenti fatti ad artisti per i lavori del Camposanto, e fra esse la seguente: « La Storia di Giobbe nel Camposanto fu incominciata il 4 di Agosto 1371. » [4] Con la scorta di questa data e delle posteriori indagini fatte nei libri del 1372, si venne alla scoperta del seguente ricordo: « Francesco da Volterra della Cappella di S. Nicholai ricevè del detto operajo sessanta lib., sei soldi, otto den. dovutigli per colori, ova ed altre

[1] Vedi Bonami, op. cit., pag. 94.

[2] Vedi *Memoriale dell' Opera del Duomo,* dove è notato il prezzo di 67 fiorini e 8 denari.

[3] Lo che avvenne nel 1802 e 1803.

[4] Questo ricordo è dato per intero da E. Forster nel *Beitrage*, op. cit., pag. 114, e può tuttavia vedersi in mano del signor Ciappei di Pisa.

cose comperate da lui, per servirsene nel dipingere e ritoccare le sue pitture e quelle dei suoi compagni. »[1] Il nome di Francesco da Volterra insieme con quello d' un Neruccio e d' un Berto trovasi scritto anche nei registri del 1370.

Di Cecco di Pietro, pittore pisano, avvi memoria nelle notizie dello stesso anno, e di Neruccio questo solamente è noto, che nel 1370 dette i disegni per le finestre dell' « opera ».[2] Un solo dubbio questi ricordi fan nascere ed è, che mentre diconsi incominciate le storie di Giobbe nel 1371, l'emolumento apparisce pagato a Francesco da Volterra fino dal 1370, e si deve credere che, o vi fu errore nell' attribuire a Francesco questo pagamento, o nella trascrizione del libro fu errata la parola « cominciate ». Lo stile dei dipinti è senza dubbio Giottesco, ma parecchi pittori si trovano a Firenze sotto il nome di Francesco[3] da rendere impossibile il determinare quale di essi fosse Francesco da Volterra.

Il Vasari tra gli artisti scritti nel vecchio libro della Compagnia dei Pittori ricorda un Francesco di Maestro Giotto, del quale non dà però alcuna altra notizia.[4]

[1] Questa memoria fu trovata dal dott. Heyse di Magdeburgo. Vedi E. Forster in *Beitrage*, op. cit., pag. 115.

[2] Vedi i ricordi posseduti dal signor Ciappei, e anche il Ciampi nelle *Notizie*, op. cit., pag. 96, e Forster, *Beitrage*, op. cit., pag. 114.

[3] Vedasi per prova la seguente nota tolta dal ruolo della Compagnia dei pittori:

Anni	Nomi	Soprannomi	Anni	Nomi	Soprannomi
1340	Francesco	Pardi	1344	Francesco	Cialli
»	»	Consigli	1348	»	Bondanza
»	»	Bertini	»	»	del Maestro Niccola
»	»	Carsellini	1365	»	Bartoli
»	»	Vannini	1368	»	Neri
1341	»	di Maestro Giotto	1372	»	Boni
1342	»	Cennamella	1387	»	Pucci. *

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 339.

* Vedi Gualandi, op. cit., ser. VI, pag. 180-181.

Il registro, da cui è tolto il prospetto già riportato in nota, c' informa, che questo Francesco fu annoverato nella corporazione fino dal 1341,[1] mentre le prime notizie di Francesco da Volterra a Pisa non si hanno che a partire dal 1346, ma forse questi e Francesco di Maestro Giotto non sono che una sola e identica persona.

Campo santo di Pisa

Gli affreschi che rappresentano le storie della vita di Giobbe, sono distribuiti su una doppia linea alla fine della parete a sinistra di chi entra nel Camposanto. Nella parte superiore abbiamo la Prima Storia del banchetto,[2] poi Lucifero davanti a Dio circondato dagli Angeli, le Devastazioni dei Sabei, la Distruzione della casa di Giobbe e la sua rassegnazione a tale notizia. Succede a questa un' altra storia, della quale, pei danni del tempo, manca la pittura e vi tengon dietro le altre con Giobbe sopra il letamaio, quando è rimproverato dagli amici, e il suo ritorno alla prosperità primitiva. Della prima composizione rimane ancora una parte della figura di Giobbe, quando somministra il vino ai poveri e quando festeggia con un banchetto gli amici, mentre un musicante suona la viola. Dall' altro lato del quadro vedonsi i resti delle mandre accompagnate dai loro pastori. La seconda rappresenta entro una mandorla, seduto sulle nuvole e circondato dagli Angioli il Salvatore in gloria, che spande raggi di luce. Egli è rivolto verso Lucifero, che sopra un' alta roccia e colle braccia incrociate al petto gli sta diritto innanzi in atto di attendere il domandato consentimento di poter perseguitare Giobbe. Nella parte inferiore del fresco vedesi la campagna che finisce coll' immenso spazio del mare. La

[1] Il Baldinucci, op. cit., vol. I, pag. 167, dice che questo Francesco è figlio di Giotto, ma non ci dà alcuna prova di questa sua asserzione.

[2] Questo affresco fu restaurato, o diremo meglio fu guasto nel 1623 dai ritocchi di Stefano Maruscelli. Vedi Morrona, op. cit., vol. II, pag. 204.

figura di Lucifero è sempre quella tradizionale e mostruosa con le ali e le corna, coperta da lungo pelo, con gambe d'animale e mani munite d'artigli. Oltre la roccia si scorge ancora una parte della storia della devastazione dei Sabei coi resti della figura del Diavolo in atto di volare, e nel fondo i pastori che fuggono insieme col gregge. Della storia delle case distrutte, ben poca cosa rimane salvo che sul davanti una figura piena di movimento, la quale è in atto di fuggire, mentre colle braccia levate cerca di coprirsi il capo col mantello. Anche in questo dipinto vedonsi nella parte superiore gli avanzi della figura d'un Demonio. Uno dei dipinti meno guasti fra tutti è quello, nel quale, all'annunzio di tante sciagure è rappresentato Giobbe, che abbandonato il ricco suo seggio s'inginocchia e ringrazia Iddio levando al cielo le mani. Davanti a lui stanno in aspetto rassegnato due altre figure inginocchiate. Da un lato intorno a Giobbe vedonsi molte figure, alcune delle quali strette fra loro a discorso. La prima di esse rivolta al suo vicino gl'indica con la destra Giobbe. La composizione di questo affresco è buona, com'è bella la figura di Giobbe, vivaci e naturali i movimenti delle altre figure.[1] Egualmente bella e ricca di figure e di episodi è l'altra composizione, nella quale è rappresentato Giobbe sul letamaio visitato dagli amici, e quando fa ritorno alla primitiva sua prosperità. Veri e varii fra loro sono i movimenti delle figure, e nel fondo vedesi una città ricca di edifizi, come più tardi si vede nei lavori d'An-

[1] Secondo il cav. Trotti (vedi Morrona, op. cit., vol. II, pag. 205) questo fresco fu finito da Nello di Vanni Pisano scolare dell'Orcagna, ma il Morrona vuole invece che Nello l'abbia soltanto restaurato dai danni della pioggia. Il Rosini poi, op cit., vol. II, pag. 7, afferma essere Nello l'autore di questo affresco, ma se dobbiamo giudicare dai caratteri suoi, noi non riscontriamo in esso alcuna notevole differenza da tutti gli altri di questa serie.

tonio Veneziano, ed un secolo dopo in quelli eseguiti da Benozzo Gozzoli in questo stesso Camposanto.[1]

Ma tutti questi freschi sono oggidì così mal ridotti che senza avere sott' occhio le incisioni del Lasinio si può difficilmente comprendere l' insieme di quanto significano. Con le incisioni sott' occhio, ed esaminando quello che ancora è rimasto delle composizioni della storia di Giobbe, si riconosce che queste non si allontanano troppo dai grandi precetti di Giotto. Si trova in esse efficacia e vivezza nei gruppi, e insieme con un elevato concetto artistico molta diligenza nello studio e riproduzione della forma.

Alcuni tipi ed alcune figure si fanno notare per una maniera larga e grandiosa, e, giudicando da quel che oggi rimane, si riconosce che il loro colorito doveva essere caldo e vigoroso nelle tinte, e distribuito con molto studio e accuratezza. L' artista autore, o sia stato Francesco da Volterra, come noi abbiamo ragione di credere, o sia stato un altro, non deve certo avere limitata la sua attività e l' opera sua ai dipinti del Camposanto, poichè fra queste storie di Giobbe e i quattro affreschi già da noi ricordati ai lati della Crocifissione nel grande refettorio di Santa Croce in Firenze, rappresentanti alcuni episodi della vita di San Francesco, avvi una certa comunanza di stile, come avvi rassomiglianza di maniera fra gli affreschi del refettorio con quelli della Crocifissione nella sagrestia d' Ognissanti.[2] Di guisa che noi non siamo lontani dal credere, che tutti questi lavori possano essere stati eseguiti dal medesimo pittore e prima che egli ponesse mano ai lavori del Camposanto.

Nel 1377 Andrea da Firenze incominciò i freschi che illustrano la vita di San Ranieri, dal Vasari attribuiti

[1] Per i due ultimi soggetti delle storie di Giobbe vedasi l' incisione da noi data nel vol. I, pag. 585, laddove abbiamo discorso di Giotto.

[2] Questi affreschi sono stati ricordati nella vita di Taddeo Gaddi.

a Simone da Siena e condotti innanzi da Antonio Veneziano nel 1386, dopo la chiamata a Pisa nel 1380 di Barnaba da Modena. Nel 1391 Spinello Aretino lavorò attorno a quelli che ritraggono la vita dei Santi Efeso e Potito.

In quel turno un pittore e musaicista di Orvieto chiamato Pietro di Puccio, aveva dipinto nel 1370 insieme con Ugolino di Prete Ilario il coro del Duomo di quella città,[1] e nel 1387 lavorati alcuni musaici della facciata. Nel 1390 invitato per lettera d'andare a Pisa da Parasone Grassi operaio, egli vi andò, ed appena riavutosi da una malattia[2] lavorò a fresco alcune storie della Genesi e la incoronazione della Madonna sopra l'ingresso della Cappella Aulla.[3] Pietro si mostra in questi lavori un artista di secondo e terzo ordine, seguace della Scuola senese anzichè della fiorentina,[4] tanto che l'Incoronazione fu dal Vasari attribuita a Taddeo Bartoli, pittore senese di maggiore abilità.[5] Sulla seconda

[1] Vedi Della Valle, *Storia del Duomo d'Orvieto*, pag. 117 e 285. Puccio ebbe la mercede di 18 soldi al giorno. Vedi il curioso errore di Della Valle, op. cit., pag. 288, che del pittore e del musaicista dello stesso nome fa due artisti differenti.

[2] Si conservano ancora i suoi conti con lo speziale stati pagati dal sopraintendente del Camposanto. Vedi Ciampi., Doc. XXXI, pag. 150.

[3] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 151. Nella prima Storia Puccio dipinse il Padre Eterno, che con le braccia sostiene una rappresentazione grafica mondiale, con la terra nel centro circondata dal sistema planetario, in conformità dell'idee astronomiche del medio evo. Negli angoli più bassi vedesi a destra San Tommaso d'Aquino e a sinistra Sant'Agostino, cui fanno seguito la Creazione dell'uomo e della donna, la Cacciata dal Paradiso, la Morte di Abele e di Caino, il Diluvio, l'Arca e il Sagrificio di Abramo.

[4] In Casa Oddi a Perugia avvi un quadro d'altare, diviso in tre scompartimenti, che rappresenta la Madonna in trono col putto fiancheggiato da San Girolamo e San Paolo. In alto, e fra gli angioli, è dipinto il Padre Eterno, e nelle guglie l'Annunziata con l'iscrizione: « Petri de Urbis opus. » Sulla predella vedesi l'*Ecce-Homo*, tra due Storie cavate dalla vita di San Paolo e San Girolamo. È un dipinto a tempera di poco merito, e forse appartiene a Pietro di Puccio.

[5] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 221. Tranne una parte della pittura, a

parete a destra entrando nel Camposanto dicesi che Buffalmacco dipingesse alcune storie della Passione[1] di Cristo, la Crocifissione cioè, la Risurrezione, l'Apparizione agli Apostoli e l'Ascensione in cielo. La Crocifissione è un rozzo lavoro dello scorcio del secolo decimoquarto, con figure lunghe ed esagerate, non belle per tipo e per fattura, com'è più specialmente manifesto dalla figura di Cristo. La Risurrezione, l'Apparizione e l'Ascensione, sebbene anch'esse mal ridotte, hanno invece figure piuttosto pesanti e mostrano esse pure d'appartenere allo stesso tempo e d'essere opera d'un pittore di non maggiore abilità. I lavori attribuiti a Buffalmacco c'inducono a comparare fra loro pitture diverse per tempo e per stile, e ci vietano di seguire qualsivoglia ordine cronologico. Il critico ottiene però il suo scopo, quando riesca a provare come i freschi da altri assegnati a Buffalmacco siano tutti differenti l'uno dall'altro, e che la Vita lasciataci di lui dal Vasari non è assolutamente degna di fede.

Ma con Buffalmacco si volle che dipingesse anche Bruno di Giovanni, i cui freschi nella Abbazia di Ripa d'Arno più non esistono. Ma la sua tavola d'altare rappresentante Sant'Orsola ed eseguita per la stessa chiesa, è dal Vasari descritta[2] in termini tali, da credere che essa sia lo stesso quadro prima collocato nella casa della Commenda[3] ed ora nell'Accademia di Belle Arti di Pisa. Questo dipinto molto guasto dai successivi ritocchi e in

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Pisa.

sinistra di chi osserva, il rimanente è caduto insieme con l'intonaco, lasciando per tal guisa allo scoperto l'abbozzo della composizione tracciata sul muro con tinta rossiccia scura.

[1] Altri attribuiscono queste storie ad Antonio Vite di Pistoia, del quale parleremo più innanzi. Tutti questi dipinti sono stati ritoccati nel restauro eseguito dal Rondinosi nel 1667 e trovansi oggidì in pessime condizioni.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag 56-57.

[3] Vicino alla Canonica della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno.

cattivo stato di conservazione, rappresenta Sant' Orsola con le sue Vergini compagne. Le figure sono mediocri, vuoi per tipo, vuoi per forma; il colorito manca di vigoria, il disegno è difettoso e la composizione non bene ordinata; questi caratteri sono quelli che predominano nei dipinti della Scuola pisana.[1]

[1] Questo quadro trovasi inciso nell' Atlante del Rosini.

CAPITOLO QUINTO.

STEFANO FIORENTINO.

Stefano fiorentino insieme con Taddeo Gaddi è lodato dal Vasari, il quale per celebrare l'abilità dell'ultimo scorda d'avere prodigato senza misura a favore del primo, tutto quanto può dirsi in lode di un artista. E veramente Stefano fiorentino dovrebbe essere annoverato tra i migliori artisti del suo tempo, quando fosse possibile dimostrare che egli superò Giotto suo maestro nel panneggiare, tentando, come scrive il Vasari, [1] « con nuove pieghe di ricercar sotto l'ignudo delle figure » riducendo ad un tempo in così buona forma la prospettiva, da lasciare intravedere un certo lume della buona e perfetta maniera dei moderni, scorciando le braccia, il torso e le gambe, assai meglio di quanto non si facesse prima. [2] Egli può bene aver fatto tutto questo, ma noi crediamo che tanto progresso non avrebbe

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 15-16.

[2] L'Albertini, che per la storia dell'arte fu il precursore del Vasari, il quale si valse de' suoi libri, nell'*Opusculum de mirabilibus Novae et veteris Romae,* in-4°. Romae, 1510, chiama Stefano « symia » e il Vasari, quasi a ripeterlo, lo dice, nel vol. II, pag. 17: « Scimia della natura ». Cristofano Landino nel Commento a Dante nel Bottari, ediz. del Vasari, spiega meglio la frase aggiungendo che « Stefano da tutti è nominato Scimmia della Natura, tanto espresse qualunque cosa volle. » E il Lanzi nella sua *Storia della pittura,* vol. I, pag. 65, soggiunge: « elogio di rozzo secolo, perciocchè tal bestia imitando le opere degli uomini le peggiora sempre. »

potuto non lasciare orma visibile nell' arte del tempo. Ma questo non essendo avvenuto, ci pare evidente che il biografo ha prodigate le sue lodi a Stefano, solo per collocarlo come fiorentino in luce migliore in paragone di Ugolino da Siena, che fu un vero patriarca dell' arte senese, per la conservazione delle maniere tradizionali dell' epoche precedenti. [1] Tuttavia sarebbe presunzione al tempo nostro quella d' affermare qualche cosa di preciso intorno a Stefano, dal momento che delle opere di lui non abbiamo alcuna certa notizia. Il Baldinucci indurrebbe i suoi lettori a credere che Stefano fosse non solo discepolo, ma nepote di Giotto, perchè, secondo i ricordi del Monastero di Cestello a Firenze, Caterina figliuola di Giotto e moglie a un artista chiamato Riccio di Lapo ebbe nel 1333 un figlio chiamato Stefano che fu pittore. E che nella prima metà del secolo vi fosse in Firenze un artista di questo nome, è provato dal Sacchetti stesso [2] che lo nomina come contemporaneo dell' Orcagna e di Taddeo Gaddi. E inoltre, il trovare nel 1369 notato uno Stefano come discepolo di Giotto darebbe un certo credito all' affermazione del Baldinucci. [3] Ma in riguardo alle pitture sue è arduo farne giudizio, solo fondandosi su quello che il Vasari o il Ghiberti dicono di lui. Il Vasari racconta che Stefano dipinse a fresco « la Madonna del Camposanto di Pisa » la quale è alquanto meglio di disegno e di colorito che non l' opera di Giotto. [4] Il Lanzi ripete queste stesse parole, ma sostituisce alla Madonna il Salvatore [5] e aggiunge, che il *lavoro*

Camposanto di Pisa.

[1] Il Vasari dettò unite le vite di Stefano e di Ugolino che dice intimi amici, la quale affermazione però può mettersi in dubbio.

[2] Sacchetti, op. cit., vol. II, nov. CXXXVI, pag. 221.

[3] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 171-316 e il nostro volume I, pag. 540.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 15.

[5] Vedi Lanzi, op. cit., vol. I, pag. 65.

fu ritoccato. Se il Vasari vuole alludere all'Assunta nella lunetta interna della porta maggiore del Camposanto, è bene avvertire che in un altro luogo egli l'attribuisce a Simone Martini. [1] E veramente, quantunque sia una pittura molto guastata, essa ha piuttosto i caratteri della Scuola senese che non della fiorentina. Ad ogni modo il Lanzi è in questo punto assai oscuro e non può fare autorità. Il Ghiberti nel suo *Commentario* [2] annovera tra le opere di Stefano un San Tommaso d'Aquino, dipinto in Santa Maria Novella a fianco d'una porta che conduce al Cimitero « dipinta molto egregiamente che pare, detta figura, fuori del muro rilevata. » Il Vasari invece afferma, che Stefano dipinse nel primo chiostro di Santa Maria Novella un San Tommaso d'Aquino allato a una porta, presso la quale dipinse ancora un Crocifisso. Ora nel primo chiostro di Santa Maria Novella, proprio allato alla porta che conduce al Cimitero, possono ancora vedersi un Salvatore Crocifisso con l'albero di Jesse e gli avanzi d'una testa di San Tommaso. Ma nello stesso chiostro un altro Cristo crocifisso tra i Santi Domenico e Tommaso d'Aquino adorna la lunetta della porta che mena nel chiostro grande. Questo dipinto però è siffattamente rovinato dai restauri, da sfidare qualunque tentativo per riconoscerne l'epoca e la maniera. Il primo è guasto esso pure, ma tuttavia si può ancora con un attento esame riconoscere per un lavoro eseguito sullo scorcio del secolo quattordicesimo. Nel disegno e nella esecuzione rassomiglia alquanto ad un altro fresco che trovasi in questo stesso convento, e propriamente in una lunetta sopra una porta che conduceva un tempo all'antica cappella di San Tommaso, rappresentante una mezza figura di questo Santo, con la

Santa Maria Novella in Firenze.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 91-92.
[2] Vedi Ghiberti, nel Vasari vol. I, pag. XX.

penna nella destra ed un libro nella sinistra.[1] Ma è un lavoro che avrebbe potuto compiere un discepolo di Giotto nell' ultima metà del secolo decimoquarto, chè se egli ha belle movenze e buone forme, proprie di quella Scuola, non vedonsi però in esso, come negli altri dipinti, le grandi qualità, a cui accennano il Vasari, il Ghiberti e l' Albertini. Il Vasari attribuisce a Stefano gli affreschi della Cappella di San Iacopo nella Cattedrale di Pistoia, che il Ciampi prova invece essere stati finiti nel 1347 da Alessio d' Andrea e Bonaccorso di Maestro Cino.[2] Il Ciampi però, soggiunge anch' egli che Stefano dipinse nella Cattedrale di Pistoia, ma nella Cappella dei Bellucci anzi che in quella di San Iacopo. Comunque stia la cosa, essa non ha più importanza alcuna per le nostre ricerche, dal momento che le due Cappelle sono state imbiancate.[3]

Palazzo del Comune di Pistoia.

Tra gli affreschi nel Palazzo del Comune di Pistoia avvene nel gran salone uno che rappresenta la Madonna con San Iacopo e San Zeno ai fianchi, in parte alterato dal ridipinto, ma che si avvicina alquanto alla maniera dei lavori da noi già esaminati in Santa Maria Novella a Firenze.[4] Che se questo non è lavoro di Stefano, è certo d'un se-

[1] La Cappella è ora soppressa.

[2] Vedi il docum. nel Ciampi, pag. 93-145-7. Quei freschi furono sovrapposti ad altri più antichi eseguiti da Coppo di Marcovaldo, del quale abbiamo parlato nel vol. I, a pag. 303.

[3] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 95. Vedi Tolomei, op. cit., pag. 16-17 e Tigri, op. cit., pag. 123.

[4] Secondo il Fioravanti, fu aggiunto a questa pittura un orso con tabarretto a scacchi, che tiene fra le zampe una cartella, sulla quale si legge: « Domine Angeli e Santi che siete a mia guardia, me defendete da chi mal fare non tarda. PPLO: MCCCLX » Tigri, op. cit., pag. 158. Nè questa data mal si accorderebbe col tempo, in cui visse Stefano, se, come si disse, fosse egli nato nel 1333. Che se si volesse credere alla nota che leggesi a pag. 447 nel vol. I, del Vasari, edito dal Sansoni, che Stefano fosse cioè morto prima del 1349, per non trovarsi inscritto nel ruolo di quell'anno fra' pittori della Compagnia di San Luca, dovrebbe essere d' altra persona; mentre le opere da noi vedute e attribuite a Stefano

guace di quella maniera giottesca. I freschi nella Cappella Buontempi in San Domenico di Perugia, stati attribuiti senza ragione sufficiente a Buffalmacco, non possono neppure essere di Stefano fiorentino, poichè i caratteri loro sono diversi da quelli che si riscontrano nelle pitture ricordate e da altri credute opera sua.[1] Da alcuni fu anche aggiunto che Stefano avesse dipinto a Roma, a Milano e ad Assisi, ma siffatti lavori, quando siano esistiti, perirono tutti.[2]

San Domenico di Perugia.

lo mostrerebbero invece un pittore vissuto nella seconda metà del secolo decimoquarto.

Galleria Brera in Milano.

Museo d'Altemburg.

[1] Vedi quanto si disse di questi affreschi nella vita di Buffalmacco. Il Rosini, a pag. 127 del vol. II, dà l'incisione di una pittura firmata « Stefanus » conservata nella Galleria di Brera e che porta la data dell'anno 1435, e la quale, come vedremo a suo luogo, appartiene a Stefano da Zevio pittore veronese. Il Rosini dà anche l'incisione di un'altra pittura ora conservata nel Museo di Lindau a Altemburg, rappresentante la Madonna col bambino seduto a lei vicino e trastullantesi con un uccello. Questo quadro è precisamente conforme alla descrizione di un fresco ora perduto, ma attribuito a Stefano, e che si trovava a Firenze in un tabernacolo presso il Ponte alla Carraia.

[2] Il Vasari nel vol. II, pag. 15, descrive gli argomenti dei freschi in Santo Spirito di Firenze, ripetendo quello che il Ghiberti ha detto dei freschi di Sant'Agostino nella stessa città. Santo Spirito e Sant'Agostino sono una sola e medesima chiesa, nella quale però quei freschi più non esistono. Ad Assisi, una pittura del Sermei copre nella chiesa inferiore la nicchia del coro dipinta in origine da Stefano. A San Pietro e nella chiesa d'Aracoeli a Roma non vedesi presentemente cosa alcuna di lui.

CAPITOLO SESTO.

GIOVANNI DA MILANO.

Noi crediamo che Giovanni Iacobi [1], comunemente noto col nome di Giovanni da Milano, apprendesse l'arte sua in Firenze, aiutando per qualche tempo Taddeo Gaddi. [2] Certo egli è, che se Giovanni merita a buon diritto di trovar posto fra coloro che concorsero allo svolgimento dell' arte, ciò non è tanto per le qualità particolari da lui messe in mostra come compositore, quanto per lo studio diligente da lui posto nello sfuggire il modo convenzionale della scuola giottesca, che troppo accarezzato poteva impedire il progresso dell' arte. Le opere sue, le quali mostrano la cura attenta e coscienziosa da lui usata a ottenere questo intendimento, sono la più sincera protesta contro la trascurata facilità dei seguaci del Gaddi. Il nostro artista s' industria d' imitare il vero curando talmente le particolarità della forma, dei tipi e del colorito, da ricordare i pittori della Scuola senese.

Prima di accettare e cimentarsi ad eseguire lavori per proprio conto, egli collaborò col Gaddi ad Arezzo nella Compagnia dello Spirito Santo, ma quegli affreschi

[1] Questo è il nome di Giovanni da Milano, com' è provato da un ricordo storico pubblicato nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani.* Tale documento riporteremo più innanzi, quando avremo a riferire altre notizie favoriteci dalla cortesia del signor Gaetano Milanesi, circa alcune particolarità della vita di questo artista.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 115.

andarono perduti e noi lo troviamo subito dopo a dipingere solo nel Convento di San Girolamo sulla Costa. Uno dei suoi primi lavori, oggi conservato nell' Accademia delle Belle Arti di Firenze, porta la seguente iscrizione: *Io govani da Melano depinsi questa tavola ĩ M.CCCLXV.*

Accademia di Belle Arti in Firenze.

Esso rappresenta Gesù morto sostenuto dalla Madre, dalla Maddalena e da San Giovanni Evangelista. Le forme lunghe, dure, ma esatte, della parte anatomica; il viso e le mani rattratte dal dolore e la testa ben proporzionata, rivelano le tendenze realistiche dell' artista. Nella Madonna attempata e afflittissima vedesi qualche cosa di quel naturalismo che più tardi riscontrasi nelle opere del Mantegna. La Maddalena che piange e sostiene il braccio sinistro di Cristo, è una figura di volgare espressione. [1] Il disegno è invece diligente, nè l' artista trascura alcuna parte, ma tutto chiarisce in lui l' abituale ed eccessivo scrupolo d' essere esatto, compresa la tendenza a far palese col panneggiare minuto la sostanza delle varie stoffe e dei ricami che compongono le vesti e le adornano. L' arte di Giovanni è più realistica di quella degli altri pittori del suo tempo. Ma se egli si mostra un artista diligente nel definire le forme, non dà però prova di grandi e nobili pensamenti. Una delle opere sue più importante è una tavola d' altare ora conservata nella Galleria Municipale di Prato, la quale rappresenta la Vergine seduta in trono col putto in braccio fra i Santi Bernardo, Caterina, Bartolommeo e Barnaba, sotto ciascuno dei quali e più in basso avvi una storia della loro vita, mentre nel mezzo è dipinta l' Annunziazione dell' Angelo

Galleria Municipale di Prato.

[1] È esposto nella Galleria sotto il n° 16. Dal signor Calvi (*Notizie sulla vita e le opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il Governo dei Visconti e degli Sforza*, a pag. 90) è ricordata una tavola in un locale abbandonato, del già chiostro di Santa Caterina in Milano, nella quale è dipinto Cristo morto sostenuto da due angeli. Questa portava anche il nome del pittore e l' anno 1365.

a Maria.[1] Nei medaglioni delle cuspidi sono rappresentati i profeti e nei sei scompartimenti della base è dipinta la Nascita di Cristo,[2] l' Adorazione dei Pastori, la Presentazione al Tempio, Cristo sul Monte, il Bacio di Giuda e la Salita al Calvario.[3] Questo quadro molto guasto, specialmente nelle parti superiori, ha nel mezzo, sotto la figura della Madonna in trono, questa iscrizione:

Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus,

e sotto l'Annunziazione dell' Angelo a Maria quest' altra:

Frate Francesco feci depingere questa tavola.

Le figure principali sono lunghe e sottili di forme, hanno gli occhi piccini e socchiusi, come frequenti volte si riscontra nei lavori della Scuola senese. I movimenti sono piuttosto studiati con artifizio anzichè resi con naturalezza, e l'espressione, mentre per alcune figure apparisce vigorosa, in altre tocca quasi l' abbandono non disgiunto da qualche eleganza. Il modo di piegare si osserva facile in tutte. L'Angelo dell'Annunziata, sebbene leggiadro per la forma, ha un muoversi lezioso; e la testa della Madonna, per gli occhi piccoli e la ricercatezza del suo movimento, ricorda le pitture di Simone Martini. Le piccole Storie, rappresentanti alcune scene della vita di Cristo e dipinte nella parte inferiore del quadro, sono

[1] È indicata col n° 4. Questa tavola fu per molto tempo esposta a tutte le vicissitudini in luogo disacconcio nello spedale di quella città. La metà del volto della Madonna e parte della sua mano destra sono offese. L' abito rosso è guasto ed il manto azzurro fu ridipinto. La testa del Cristo è nuova, com' è dorato a nuovo il nimbo che la circonda. L'abito bianco di San Bernardo è ridipinto, e così quello degli altri tre Santi.

[2] Alcune parti di questa storia sono mal andate.

[3] Nel bacio di Giuda e nella salita al Calvario la pittura è caduta in alcuni luoghi. La pittura di questa predella divisa dal quadro era attribuita alla Scuola senese e indicata col n° 6. Dopo scritte queste pagine venne riunita al quadro, ed è ora con questo designata col n° 18.

belle, e in alcuni gruppi l'atteggiamento drammatico di un buon seguace di Giotto si marita con la molle espressione propria degli artisti senesi. Nella Storia del Martirio di Santa Caterina, bello e grazioso è il movimento della Santa, pieno di forza e di naturalezza quello del carnefice. Nella storia vicina che ritrae San Bernardo, cui apparisce la Vergine, mentre egli è seduto in atto di scrivere, vedesi una delle più belle figure di questo dipinto. Il Salvatore che porta la Croce e guarda la Madre desolata, ricorda assai i consimili lavori di Giotto. Nell' insieme questa pittura dimostra d' essere stata eseguita dopo quella che rappresenta la Pietà, poco prima da noi ricordata a Firenze, poichè i nudi sono quasi tutti più naturali e appariscono lavorati con diligenza maggiore. L'artista s' ingegna evidentemente di dipingere in modo differente le mani fini e sottili delle figure di donna da quelle più grossolane e dalle ossute articolazioni delle figure maschili, nelle cui teste si riscontra molto realismo. Il disegno è più esatto, e i panneggiamenti sono condotti con una certa larghezza. La qualità però migliore e più vaga di questo dipinto sta nella vigoria del colorito, nelle tinte calde delle carni e in quelle forti e robuste delle vesti.

Galleria degli Ufizj in Firenze.

Un' altra opera stata restaurata, ma che sicuramente appartiene a Giovanni da Milano e che stava un tempo nella chiesa d' Ognissanti, è quella che ora si conserva nella Galleria degli Ufizj a Firenze, ripartita in dieci scompartimenti. Nei primi cinque son rappresentati, a due a due, le Sante Caterina e Lucia, San Stefano e San Lorenzo, San Giovanni Battista con San Luca, San Pietro con San Bernardo, e da ultimo San Iacopo con San Gregorio papa. Negli altri cinque più bassi, abbiamo nel primo il coro delle Vergini, nel secondo quello dei Martiri, nel terzo quello degli Apostoli, nel quarto quello dei Patriarchi e nell' ultimo il coro dei Profeti. Nella

parte superiore della tavola entro a tondi sono dipinte le Storie della Creazione, guaste in parte dal tempo. Questa pittura che nel colorito ha molto perduto dopo il restauro, è però sempre pregevole pel carattere e l'individualità delle figure, l'accuratezza del modellare e la ricca maniera del panneggiare; ma le figure sono riprodotte con troppo realismo, come specialmente può osservarsi nelle estremità e nelle articolazioni:[1] difetti che sono evidenti anche nei dipinti della Cappella Rinuccini in Santa Croce, dal Vasari attribuiti a Taddeo Gaddi e ai suoi aiuti, mentre furono evidentemente opera di Giovanni da Milano.[2] Nel centro della vòlta entro un

Cappella Rinuccini in Santa Croce.

[1] È indicata col n° 1293. Le figure principali sono un terzo circa della grandezza naturale.

[2] Questo nostro giudizio è oggi confermato dalla scoperta d'un documento testè fatta dal signor Gaetano Milanesi, il quale gentilmente ce l'ha comunicato, ed è il seguente: « Il 26 di maggio 1365 a Giovanni pictor de Kaversaio è commesso di differire fino al novembre seguente le decorazioni della Cappella della Sagrestia (Rinuccini) che aveva combinato di fare. » Vi è ragione per credere che Giovanni de Kaversaio sia lo stesso Giovanni da Milano, il cui nome è registrato nella lista de' pittori fiorentini a Firenze come: « Johannes Iacobi da Como ». Caversaio è un villaggio nelle vicinanze di Como, ed era Giovanni figlio di Jacopo di Guido, e si trova matricolato nell'arte de' medici e speziali di Firenze ai 25 giugno del 1363. Nel 26 dicembre del detto anno fa la sua portata all'Estimo. Era del Gonfalone Chiavi, quartiere di San Giovanni, ed abitava allora nella via detta del Canto alla Briga, popolo di San Pier Maggiore. Possedeva a Tizzano, nel piviere di Ripoli, un pezzo di terra chiamato il Castagnaccio, un altro detto il Canneto, ed un terzo chiamato il Querciolo. Nel 22 d'aprile del 1366 Giovanni fu fatto cittadino fiorentino insieme co' suoi figliuoli e discendenti, il qual beneficio accettò il 27 di detto mese, sottoponendosi a tutti i carichi e fazioni che gli furono imposte dal Comune. Vedasi anco il Vasari, edizione Sansoni, vol. I, pag. 572, nota 2.

Ratificazione e promessa di m. Gio. da Milano fatto cittadino fiorentino.

Arch. Centr., dal Libro delle Repudie d'Eredità dal 1363 al 1371.

In Xpi: nomine Amen, Anno Incarnationis ejusdem millesimo trecentesimo sexagesimo sexto Indictione quarta die vigesima septima mensis Aprilis. Constitutus *Magister Johannes Jacobi de Mediolano pictor*

medaglione è rappresentato Cristo che benedice, e nel mezzo dei quattro scompartimenti sono dipinti su fondo azzurro i quattro Evangelisti con rotoli in mano. Sulle pareti vi sono tre ordini di dipinti; nella lunetta a sinistra vedesi la Cacciata di Gioacchino, e più sotto l'Incontro di Lui con Sant'Anna, la Nascita della Vergine, la Presentazione e lo Sposalizio di Lei. Nella lunetta a destra vedesi la Maddalena in casa del Fariseo, e più sotto, la Resurrezione di Lazzaro, la Visita di Cristo a Marta, il Miracolo del Mercante di Marsiglia e il *Noli me tangere*. Ripartite sui pilastri e nella profondità dell' arco vedonsi le mezze figure dei dodici apostoli, e dei Santi Antonio, Francesco, Andrea e Luigi. Il Salvatore che benedice ha il solito tipo dei lavori di Giovanni da Milano, e cioè la testa larga e rotonda e le mani volgari. Gioacchino cacciato dal Tempio è una composizione vivace, nel cui centro sta il gran Sacerdote che lo spinge fuori, mentre a destra e a sinistra vedonsi alcune figure in atto di pregare, altre in ginocchio ed altre diritte in piedi portando le offerte degli agnelli. Egualmente ben disposta è la composizione dell' incontro di Gioacchino con Anna, compiuta e ravvivata dal servo che conduce il cane, e dall' episodio dell' apparizione degli angeli. Nel fresco della Natività al-

in palatio Populi Florentini coram me Petro ser Grifi scriba reformationum consiliorum populi et Comunis Florentie, volens benefitium cittadinantie sibi nuper de presenti mense aprilis concessum per opportuna consilia populi et Comunis Florentie conservare promisit mihi dicto Petro stipulanti tanquam publice persone vice et nomine dicti populi et comunis solvere et subire omnia munera et onera omnesque factiones que sibi per dictum Comune imponerentur hinc ad quinque annos proxime secuturos seu in ipsum tempus et terminum et per omnia secundum quod tenetur et debet secundum formam ordinamentorum dicti Comunis pro quo et magistri Johannis et eius precibus et mandato in omnem dictam causam Jacobus quondam Bonafedis Boninsegne pop. S. Proculi de Florentia fideiussit etc. Acta fuerunt predicta Florentie in palatio Populi Florentini etc.

Vedi il *Giornale Storico degli Archivi Toscani*. Firenze, Vieusseux, 1858, vol. II, pag. 65.

cuni gruppi sono ben condotti. Sant' Anna seduta nel letto stende le mani sopra un vaso, mentre una fanciulla vi versa dell' acqua; tre altre giovani sono intente a lavare il bambino, mentre una donna prende dalla giovane a sinistra i pannilini per asciugarlo. Poco può dirsi del fresco della Presentazione e dello Sposalizio, perchè sono assai guasti. Sulla parete di contro è rappresentata la Maddalena in atto di ungere un piede a Cristo, seduto a tavola rivolto al Fariseo. L' atto, col quale gli Apostoli e gli altri ospiti interrompono il cibo e la figura di un uomo che scende la scala, sono rappresentati con molta naturalezza e verità. Cristo, nella casa di Marta, è seduto rivolto a Maria che, guardandolo, gli sta davanti seduta sul pavimento, mentre Marta con molta vivacità si viene lagnando di lei. La donna che affaccendata vedesi attorno al fuoco intesa a cucinare le vivande, è una figura piena di verità, com' è piena di verità anche la scena della Resurrezione di Lazzaro, nella quale, mentre il cadavere è tratto dagli Apostoli dalla tomba, alcuni dei circostanti mostrano difendersi del fetore che tramanda turandosi il naso. [1]

In ciascuna di queste pitture noi vediamo riunite la maniera senese con la fiorentina; e come vi troviamo una grande diligenza nel disegno, così vi riscontriamo ancora una spiccata tendenza al realismo e uno studio soverchio delle parti, che sono tutte qualità particolari di Giovanni da Milano. La Cacciata di Giovacchino è piena di movimento ed è lavorata con tale magistero da farci presentire l' arte di Masolino e di Masaccio. Le figure sono ben distribuite, ben condotto il rilievo con l' ar-

[1] Tutti questi freschi, circondati al solito da finte ornamentazioni con cornici sostenute da colonne, furono resi malconci dal tempo, ma più dai ristauratori. È noto che tra questi ultimi vi lavorarono attorno nel 1736 Agostino Veracini e G. F. Giarrè.

tificio della luce e delle ombre, ed i contorni sono indicati con notevole precisione. Lo stile è più diligente e s'accosta molto alla naturalezza di quello di Taddeo Gaddi, ma secondo il solito appare soverchio l'omaggio al realismo nella esecuzione dei particolari e nel dare l'ultimo tocco alla forma dei volti. Nei gruppi della Natività vi è il sentimento, la naturalezza e la semplicità, inerenti alla scena domestica; nella Maddalena innanzi al Salvatore predomina la quiete, mentre nella visita a Marta e nella Resurrezione di Lazzaro si mostra qua e là una certa rozzezza nei caratteri e nella esecuzione. Dove il colorito è in questi dipinti ancora il primitivo, esso è caldo, trasparente e ben fuso, e dimostra quanto il nostro artista fosse abile, pel suo tempo, nell'armonizzare con molto avvedimento fra loro i precetti delle due grandi Scuole d'allora, la fiorentina cioè e la senese.[1] Come abbiamo visto in una precedente nota, Giovanni pose finalmente stabile dimora in Firenze nel 1366 e il 22 aprile di quello istesso anno gli fu concessa la cittadinanza. Può attribuirsi a lui un affresco scoperto recentemente a Firenze nel chiostro del Carmine, rappre-

Chiesa del Carmine.

[1] Nell' incontro di Gioacchino e di Anna il fondo è ridipinto, e nel fresco della Natività è guasto, mentre il vestito giallo della nutrice, il vaso e il panneggiamento delle due donne a sinistra sono stati ritoccati, come lo furono, e di molto, i dipinti della Presentazione e dello Sposalizio. La veste del Salvatore, tanto nella vòlta, quanto nella casa di Marta è rinnovata, e il fondo è in parte cancellato nel primo dipinto. I freschi del *Noli me tangere* e del Miracolo del Mercante, sono stati interamente ritoccati.

Tavola dell'Altare.

Il quadro che trovasi invece sull'altare, con la Madonna, il Putto e gli angeli nel mezzo, Santa Maria Maddalena ai fianchi con San Giovanni Evangelista, San Giovanni il precursore e San Francesco, non è opera di Giovanni da Milano, ma d'un mediocre pittore di quel tempo, seguace suo e dell'Orcagna, come a lui appartengono anche le Storie di codesti santi nella predella, le sei mezze figure degli Apostoli, dipinte superiormente, e quelle di Cristo e dei quattro Evangelisti dipinti nelle cuspidi. Sotto la Madonna si leggono le seguenti parole: *Ave, dulcis virgo Maria, succurre nobis mater pia*, a. d. 1379.

sentante la Madonna seduta in trono col Figlio, il quale stende la mano verso un guerriero inginocchiato in atto di pregare e a Lui presentato da San Giacomo. Presso questo è dipinto Sant' Antonio Abate, mentre dall' altra parte vedesi Santa Lucia e San Giovanni, il quale presenta una monaca inginocchiata in atto di preghiera e rivolta alla Vergine. Anche questo dipinto, e specialmente la figura della Madonna, rammenta il tipo della Scuola senese. I Santi e le due altre figure hanno movimenti pronti e naturali. Il colore, dove è rimasto, è caldo di tinte, ed i panneggiamenti sono trattati con una certa larghezza.[1]

Un' altra pittura che mostra i caratteri di quelle di Giovanni da Milano, è il fresco della lunetta sulla porta maggiore di San Niccolò a Prato. Rappresenta la Vergine diritta in piedi, veduta di prospetto col Putto in braccio. Questi succia un dito della mano destra e tiene nella sinistra abbassata un uccellino, guardando San Domenico che alla sua sinistra è a Lui rivolto. Questi ha nella mano destra appoggiata al seno un giglio, e nell' altra abbassata un libro. Dall' altro lato della Madonna vedesi San Niccolò di Bari pontificalmente vestito. Tiene il pastorale nella sinistra e nell' altra mano il libro chiuso con sopra le tre palle d' oro. Il disegno è diligente e preciso, le figure non mancano di naturalezza, e nella Madonna specialmente si vede quel solito carattere e quelle solite forme gentili che riscontransi nei lavori di Giovanni da Milano. Le pieghe vestono con certa eleganza le figure, il colorito è chiaro e luminoso, nè le tinte difettano di vigoria.[2]

San Niccolò a Prato.

[1] Questo fresco è molto guasto, ed in qualche luogo è caduto coll' intonaco anche il colore. Sulla finta cornice avvi uno stemma, che, secondo l' opinione assai competente del signor Passerini, sarebbe dei Bovarelli, famiglia fiorentina del quattordicesimo secolo.

[2] Sono poco più di mezze figure di grandezza naturale; la pittura

Dopo il 1366 abbiamo ora un altro documento testè ritrovato negli archivi del Vaticano.[1] È un registro di spese fatte dal 19 luglio al 2 ottobre del 1369[2] e ci indica i nomi di molti pittori che lavorarono nel Palazzo Vaticano durante la dimora in Roma del pontefice Ur-

è qua e là offesa, specialmente la testa della Madonna, la quale manca in parte del colore alla bocca ed al mento.

Galleria Nazionale di Londra.

Nella vita di Taddeo Gaddi abbiamo ricordato nella Galleria Nazionale di Londra un quadro registrato col n° 579, nel quale le figure delle cuspidi rappresentano, in quella di mezzo, il Padre Eterno, e le altre due, la Vergine ed Isaia con un rotolo in mano, su cui sta scritto: *Ecce virgo concipiet.* Noi abbiamo osservato che i caratteri di questo dipinto sono quelli di Giovanni da Milano. Anche altri frammenti di pitture noi abbiamo veduti, i quali ricordano la maniera di lui, ma non essendo veramente sua opera, bensì di modesti suoi imitatori, abbiamo stimato più conveniente di neppure ricordarli.

[1] È uno dei molti documenti stati scoperti dal signor E. Muntz, il quale gentilmente ce lo ha comunicato. Noi Italiani specialmente dobbiamo essergli ben grati per le ricerche e per gli studii che egli prosegue intorno ai documenti che danno notizia degli artisti che hanno lavorato nel Vaticano. Vedasi il suo pregevole lavoro in corso di pubblicazione *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XV et le XVI siècle.* Paris, 1878, Ernest Thorin éditeur..

[2] Questo è il registro sopra indicato.

« A die XIX mensis julii (1369) usque ad diem ultimum dicti mensis servierunt infrascripti magistri pictores in palatio. Imprimis magister Iohannes de Mediolano servivit diebus XI pro pretio s. X per diem, summa lib. V, s. X.

Guarnerius de Venetiis servivit, pro eodem pretio.
Nicolaus de Urbe, pro eodem pretio.
Stephanus de Perusio servivit, pro eodem pretio.
Nicolaus Theotonicus servivit, pro eodem pretio.
Antonius de Monterano servivit, pro pretio s. VIII per diem.
Antonius Ipoliti, pro idem pretio.
Iacobellus Jacchetti, idem.
Reynaldus de Cesano, idem.
Iohannes de Cesano, idem.
Iulianus magri Iohannis, idem.
Dominicus de Mirandie, idem.
Magister Laurentius de Urbe, idem. »

La più parte di questi maestri lavorarono fino al mese di ottobre, data, alla quale cessa il registro.

In settembre 1369 si trova Paulus da Verona colla giornata di soldi 6 per giorno.

« Item dedi Jocto pro salario Iohannis Auri de Florentia et Iohannis

bano V (1367-1370). Tra essi trovansi ricordati Giovanni da Milano, Giottino, Giovanni Gaddi e suo fratello Agnolo. Il registro non va oltre i tre mesi con le sue informazioni, ma questa non è ragione bastevole a supporre che il lavoro non possa essere stato continuato

de Montepulciano infra pluribus vicibus lib. xiv, s. ii die dominica iii mensis Augusti.

Porta mirra (sic) cum suo operario servivit v diebus pro pretio s. xxiiii per diem inter ambos; summa eorum lib. vi.

Item dedi Iohanni magistri Thadei de Florentia pro parte salarii Angeli fratris sui lib. vii, s. 1.

Domenica die iii mensis Augusti.

Item Iannuctius de Florentia incepit servire die xxiii mensis Iulii pro pretio s. xvi per diem, et servivit a dicto die usque ad ultimum diem mensis Augusti; diebus quibus ipse laboravit infra dictum tempore sunt dies xxiiii; summa lib. xix, s. iiii.

Item dedi magistri (sic) Iohanni Arcipresbytero infra duobus vicibus flor. xv, summa lib. xxxv, s. v.

Iannuccius de Florentia incepit servire de prima mensis septembris pro pretio florenorum viii in mense.

In tertia ebdomada mensis septembris servierunt infrascripti magistri et operarii.

Porta mirra cum famulo suo laborant v diebus pro pretio xxiiii s. in dicta, et sic sunt inter ambos lib. vi.

Magister Iohannes de Mediolano laboravit iiii diebus pro pretio xii s. in dieta et sic sunt lib. ii, s. viii.

Angelus magistri Thadei de Florentia laboravit v diebus pro xii s. in dieta.

Iohannes Auri de Florentia, xii s. in dieta.
Iohannes de Montepulciano, xii s. idem.
Antonius Ypoliti, xii s. idem.
Stephanus de Perusio, xii s. idem.
Nicolaus Theotonicus, x s. idem.
Antonius de Monterano, viii s. idem.
Rayneldus de Cesano, viii s. idem.
Iohannes de Cesano, idem.
Iulianus magistri Iohannis, idem.
Dominicus de Miranda, idem.
Iacobellus Jacchetti, idem.
Frater Petrus Theotonicus, idem.
Magister Laurentius, idem.

Salarium Iohannis Thadei et Giocti magistri Stephani de Florentia pro uno mense incipiendo die xxviiii mensis Augusti et terminando die xxvii mensis septembris flor. xxiiii inter ambos.

Salarium magistri Bartholomei de senis pro pretio s. xvi in die;

sino alla partenza da Roma di quel pontefice avvenuta nel 1370, e forse anche dopo, come ancora può accogliersi l'ipotesi, che Giovanni da Milano siasi fermato a Roma a lavorare in luoghi diversi dal Vaticano, poichè non sappiamo se da Roma egli si trasferisse in altre città.[1] Racconta il Vasari che dopo i lavori di Assisi egli andò a Milano, dove lavorò molte cose a tempera ed a fresco e dove finalmente morì.[2] Il Calvi crede che Gio-

laboravit a die XXII mensis septembris inclusive usque ad diem secundam octobris pro pretio dicto laboravit IX diebus, summa sua lib. VI, s. XVI.

Iacobellus Janneccie de Roma laboravit a die XXIIII mensis septembris citra usque ad diem XXVIII dicti mensis septembris pro pretio s. XVI in dieta. Laboravit IIII diebus, lib. III, s. III.

Summa hujus marginis sine salario Iohannis et Jocti lib. IX, s. IX.

Summa summarum operariorum supradictorum a die decimo nono julii incipiendo et terminando die secunda octobris eiusdem anni inclusivo, sine salario Arcipresbyteri, Iohannis Thadei et Jocti cum tribus eorum discipulis, videlicet Angelo Tadei, Iohanne Auri et Vanne de Montepulciano, lib. IIII et s. VII. »

Giottino, Giovanni di Taddeo e l'Arcipresbyter sono pagati a mese, come lo erano ordinariamente i maestri d'un ingegno superiore, e gli altri pagati a giornata.

Tutte le spese, di cui si è parlato, si riferiscono alla cappella *parva*, alla cappella *magna* ed inoltre si trova la spesa fatta « pro tribus libris cere causa ponendi aurum in cappella secreta et pro una libra termentine cum vascello, etc. »

In Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica* (vol. LXXXVI a pag. 19), troviamo che Papa Urbano V fabbricò « due cappelle nel Palazzo Vaticano, anche per aver trovato rovinose le antiche chiese, ove si costumava celebrare dagli antichi pontefici. » Si potrebbe quindi credere che queste due cappelle siano quelle, ove dipinsero i sopra citati pittori.

[1] Nessuna pittura presentemente vedesi in Roma, la quale possa testimoniare la presenza di quei maestri fiorentini in questa città. I pochi e mal ridotti resti degli affreschi che trovansi nella chiesa di San Sisto vecchio, non possono certamente essere di Giovanni da Milano, nè di Giottino, e neppure di Giovanni o di Agnolo Gaddi, essendo essi troppo povera cosa. Avremo occasione di ricordare di nuovo questi dipinti tra le opere dei deboli seguaci della maniera Giottesca dei Gaddi.

San Sisto Vecchio in Roma.

[2] Il Vasari, vol. II, pag. 170, dice che Giovanni da Milano dipinse in Assisi la tribuna dell'altar maggiore, dove fece un Crocifisso, la Nostra Donna e Santa Chiara, e nella facciata e dalle bande istorie della Nostra Donna. Ma abbiamo veduto che il Vasari (vol. II, pag. 18), seguendo il Ghiberti, racconta che Stefano Fiorentino dipinse in Assisi la nicchia della

vanni Grassi, milanese, il quale fu pittore, scultore ed architetto e morì nel 1398, sia lo stesso Giovanni da Milano scolare di Taddeo Gaddi; ma a noi pare invece che sia una persona diversa.[1]

Cappella Maggiore, ma con soggetti diversi; e di più, come si è notato, ci dice che quell'opera rimase imperfetta. Noi crediamo che la nicchia della Cappella Maggiore sia la stessa cosa della Tribuna, e che il Vasari, dimenticando quello che aveva detto nella vita di Stefano Fiorentino, faccia più tardi dipingere da Giovanni da Milano la stessa tribuna che poco innanzi aveva fatta dipingere da Stefano Fiorentino; ma perchè, come già si disse, avvi presentemente in quel luogo il Giudizio finale dipinto dal Sermei nel 1623, non abbiamo più modo di verificare a quali dei due pittori appartenessero quegli affreschi Il Rumohr (op. cit., vol. II, pag. 87) dice che Giovanni da Milano non solo dipinse la tribuna dell'Altar Maggiore, ma ancora le pareti della crociera, mentre invece abbiamo veduto che quei dipinti sono stati eseguiti da Giotto, assistito dai suoi scolari. Vedasi vita di Giotto, nel nostro vol. I, pag. 407 e seguito.

[1] Vedi Calvi, op. cit., pag. 85 e seguenti.

CAPITOLO SETTIMO.

GIOTTINO.

Molti degli artisti che vivevano in Firenze contemporaneamente a Taddeo Gaddi, sono rimasti ignoti alla posterità. Nè il numero delle opere senza nome certo d'autore sono minori del numero degli artisti, cui torna difficile attribuire con sicurezza le opere compiute. E la maggior difficoltà per riuscire a classificare i lavori artistici d'allora s' incontra nella fretta stessa, con la quale i primi scrittori d' arte, mescolavano confusamente fra loro pitture e nomi, nomi e pitture. Siffatta difficoltà, già grande per sè, diventa insuperabile, quando c'incontriamo nei soprannomi, che nuove dubbiezze aggiungono a quelle già esistenti. L'Orcagna, per esempio, non è altro che il nomignolo di Andrea Cioni, ed un' abbreviatura di « Arcagnolo ». Anche Giottino è un soprannome, che ci lascia incerti della persona, cui fu applicato. Il Ghiberti, in uno de' suoi *Commentarii,* afferma che certo Maso, discepolo di Giotto, decorò a Firenze pe' frati di Sant'Agostino una cappella,[1] dipingendo sopra la porta di detta chiesa la storia dello Spirito Santo, e sull' angolo della piazza un tabernacolo, con la Madonna e molte altre figure intorno. E ancora gli attribuisce una cappella pei frati Minori, nella quale avrebbe dipinte le Storie di San Silve-

[1] La chiesa di Sant' Agostino fu più tardi chiamata di Santo Spirito.

stro e di Costantino imperatore.[1] Nel Secolo successivo il Vasari ascrive tutti questi freschi a « Tommaso di Stefano detto Giottino » nato nel 1324, ma l'origine del quale è dubbia, poichè la tradizione è incerta nell'assegnargli per padre Giotto o Stefano.[2] Le sole opere che rimangono di quelle attribuite dal Ghiberti a Maso e dal Vasari a Tommaso detto Giottino, sono i freschi rappresentanti nella cappella omonima i miracoli di San Silvestro, così come sono narrati dalla seguente aurea leggenda.

Chiesa di Santa Croce in Firenze.

All' imperatore Costantino affetto da lebbra fu consigliato un bagno caldo di sangue, e tremila ragazzi furono a lui portati in una sola volta, affinchè uccisi fornissero la materia per questo bagno. Ma l' infermo monarca, intenerito dal pianto delle madri, si dichiarò pronto a morire piuttostochè essere salvato con mezzi così esecrandi. Nella notte San Pietro e San Paolo gli apparvero dicendogli ch' essi erano mandati da Cristo per rimunerarlo con un buon consiglio del suo santo orrore pel sangue umano, che egli cioè sarebbe guarito dalla schifosa malattia che lo tormentava, quando si fosse bagnato nell' acqua di Silvestro vescovo di Roma, o in altre parole, quando si fosse da lui fatto battezzare. Silvestro che per timore di persecuzione erasi prudentemente ritirato da Roma, vi fece ritorno non appena seppe del desiderio di Costantino, e quando l' Imperatore gli raccontò d' avere visto in sogno due divinità, gli rispose che esse non potevano essere altri che gli Apostoli Pietro e Paolo. Di ciò Costantino fu convinto, quando Silve-

[1] Vedi Ghiberti, *Comment.*, pag. XXI, il quale inoltre dice che « fu nobilissimo e molto dotto nell'una arte e nell' altra. Scolpì maravigliosamente di marmo una figura di quattro braccia nel Campanile. Fu uomo di grandissimo ingegno, ed ebbe moltissimi discepoli, tutti peritissimi maestri. »

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 140.

stro gli mostrò i ritratti dei due Apostoli, nei quali riconoscendo l'Imperatore le sembianze dei suoi notturni visitatori consentì d'essere battezzato.[1] Elena si congratulò con lui per l'abiura del paganesimo, ma mostrandosi dolente che egli avesse abbracciata la religione di Cristo senza avere della sua bontà argomento maggiore del sogno avuto, propose una disputazione davanti a lui fra Silvestro e cento sessantuno dottori ebrei, nominando giudici Cratone e Zenofilo. Accettata la proposta, tutti gli ebrei furono convertiti all'opinione di Silvestro ad eccezione di Zambri, il quale per dimostrare la superiorità del Dio degli Ebrei su quello dei Cristiani, ordinò che gli fosse portato innanzi un toro selvaggio, che egli uccise solo bisbigliandogli alcune parole nell'orecchio. Ma anche di questa prova trionfò Silvestro facendo risuscitare il toro col pronunziare il nome di Gesù Cristo, e assicurò interamente il trionfo del Cristianesimo col chiudere la bocca al dragone che col suo alito pestilenziale uccideva quasi trecento persone al giorno, e col richiamare in vita due maghi periti appunto al solo contatto del mostro.

I fatti principali di questa leggenda sono dipinti sulla parete della Cappella. Tra essi il meglio condotto è quello, in cui il Santo chiude la bocca al mostro. Le composizioni sono ben distribuite, i movimenti pieni di vivezza, e le teste non mancano d'individualità senza nuocere alla varietà dei caratteri. Le leggi della composizione sono invece meglio rispettate nell'ultima storia, nella quale i gruppi e i diversi incidenti dell'azione son posti insieme con bella armonia. Il fondo sparso di case e di ruine torna acconcio alla composizione e alla distribuzione

[1] La vasca, nella quale Costantino riebbe salute, era di porfido, e il Rienzi fu accusato di averla sacrilegamente adoperata. Questa leggenda trovò fede per molto tempo.

dello spazio, dimostrando a un tempo quanto fosse schivo l'artista di quell'artificioso convenzionalismo, sfuggito sempre con tanta sua lode da Giotto nei suoi dipinti. Con istraordinaria evidenza è rappresentato Silvestro, quando con tranquilla dignità e senza timore, chiude la bocca del mostro; naturalissima è l'espressione di chi si tura il naso per non sentire la puzza. L'arte, è vero, è qui realista, ma le forme e l'azione son vere e convenienti, largo il panneggiare e sicuro il disegno. Le forme come i particolari sono studiate, senza danno però delle masse, e nei panneggiamenti e nelle articolazioni non si osserva la negligenza che troppo di frequente s'incontra in tanti altri dipinti Giotteschi, anche sullo scorcio del secolo decimoquarto. Lo studio della natura è qui spinto molto più innanzi che non fosse stato per opera di Taddeo Gaddi e Giovanni da Milano; ma sono egualmente serbate le grandi leggi della composizione, e il pittore in questo riguardo si chiarisce assolutamente di scuola fiorentina. Ei dette incitamento all'arte giottesca, senza imitarla servilmente, ma bensì applicandone i più grandi principii. I suoi dipinti, alla chiarezza e vigoria del colorito uniscono la larghezza del modellare non disgiunta dalla precisione dei particolari.[1] Se il Vasari, con le sue parole, intese dire che questo pittore fu l'erede del sentimento di Giotto, egli ha ragione e disse esatto.[2]

[1] Il colore in alcuni luoghi è caduto interamente e in altri manca solo in parte.

[2] Nella parte superiore della parete opposta sono rimaste tracce di figure femminili che piangono davanti a Costantino, seduto su un carro tirato da cavalli. Più in basso vedesi un altro fresco in buona parte cancellato che rappresenta di nuovo Costantino, quando giacente in letto è preso da spavento per l'apparizione di San Pietro e di San Paolo. In uno dei due monumenti sepolcrali collocati entro due grandi nicchie, vedesi rappresentata nella parte inferiore la Deposizione di Cristo nel sepolcro, nel mezzo del quale, entro un riquadro, è dipinta in atto di pregare una mezza figuretta di donna, e nella profondità dei muri due Santi, mentre all'esterno e tra l'ornato vedonsi le mezze figure di Cristo e

Chiesa di Santa Maria Novella.

Lo stesso carattere, lo stesso stile, la medesima esecuzione tecnica, si riscontrano, oltre lo stesso disegno e colorito, nei lavori della cripta o cappella funebre degli Strozzi, sotto il cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella, [1] dove sopra una pietra leggesi la seguente iscrizione: *Dom. Benedicti Petri, et Benedicti Carocii de Strozzis et descendentium.* Sulla parete dietro l' altare è dipinta la Crocifissione, la quale è un' assai vivace composizione piena di movimento. Il Crocifisso, specie nella testa del Redentore, è una riproduzione di quello or ora ricordato a Santa Croce, e non ha quindi le forme, nè le proporzioni elette, o il tipo dei crocifissi di Giotto, quantunque dimostri nell' artista una studiosa ricerca di rendere più esatte le forme del nudo. Ai lati della croce sono rappresentati in atto di volare molti angeli in atteggiamenti diversi e pieni di movimento e di vita, alcuni dei quali raccolgono il san-

di due profeti. In questo fresco, oltre la figura del Salvatore morto, anche il rimanente è stato in molte parti ritoccato. Nel secondo monumento a Bettino de' Bardi vedesi superiormente dipinto Cristo in gloria, avendo a ciascun lato tre figure di Angeli, dei quali quattro portano i simboli della Passione del Redentore e due sono in atto di dar fiato alle trombe. Nel mezzo e più in basso avvi la figura di Bettino che a mani giunte è rivolto in atto di preghiera al Salvatore. Nella profondità dei muri fu dipinto un Santo per parte, e Angeli fra l'ornato: esternamente entro tondi le mezze figure di due profeti. Anche le figure di questo affresco, il quale a causa dell' umidità ha sofferto in qualche sua parte, mostrano con movimenti pronti e arditi, specialmente gli angeli, una certa forza ed energia di caratteri. Il colorito caldo e forte nelle tinte costituisce una delle qualità speciali delle pitture di questa Cappella. Nella parete dell'altare e attorno al finestrone manca superiormente la pittura dei due Santi, mentre nella parte inferiore rimangono le traccie delle figure di San Zanobi e di San Romolo, collocate entro finte nicchie. Quest'ultimo Santo è una delle figure meglio conservate, mentre gli affreschi delle due ultime pareti, oltre avere sofferto come gli altri a causa dell' umidità, furono anche qua e là ritoccati.

[1] Non bisogna confondere questa Cappella o meglio cripta colla Cappella degli Strozzi esistente nella medesima chiesa, e stata decorata dall' Orcagna.

gue che cola dalle mani e dal costato di Cristo.[1] Più in basso sta la Maddalena, abbracciata alla croce, guardando addolorata la scena crudele, mentre dall' altro lato San Giovanni a mani giunte guarda con pietà la Vergine che sviene nelle braccia delle Marie. Dietro a queste si vede Giuseppe d' Arimatea col suo compagno, e la scena è compiuta da soldati e da altre figure, tra le quali si scorge il Centurione che accenna al Cristo morto.

Sulla parete a sinistra dipinse Giottino l'Adorazione dei Pastori. La Vergine a mani giunte è seduta da una parte in atto di pregare presso la capanna, nella quale trovasi nella culla il neonato Bambino.[2] Dall' altra parte siede mesto e pensieroso San Giuseppe; nel fondo vedesi la mangiatoia e attorno ad essa l'asino ed il bue. Dietro una roccia alcuni angeli a mani giunte guardano con espressione affettuosa il bambino. Nell' alto apparisce entro un fascio luminoso di raggi il messaggiero celeste, che annunzia ai pastori la Nascita del Redentore. Uno dei pastori, mentre con vivo movimento di curiosità è intento a guardare l'angelo, fa forza per trattenere un cane che abbaia spaventato da quell' apparizione. Il gregge è lì presso affidato a un altro pastore, rappresentato in atto di partire.

Il pittore in questa composizione assai bene ordinata e che ricorda l' identico soggetto trattato da Giotto in San Francesco d'Assisi, può a giusta ragione essere detto scimmia della natura, come il Vasari chiamò Stefano Fio-

[1] Per esser caduto l' azzurro del cielo è rimasta allo scoperto la rossastra preparazione del fondo, la qual cosa nuoce assai all' effetto generale del dipinto. Degli angeli non vedesi più che il disegno tracciato col pennello a tinta scura e calda.

[2] Per essere caduto l'azzurro del manto della Vergine è messa allo scoperto sull' intonaco la preparazione rossiccia.

rentino, per la fedeltà appunto, con la quale, imitandola, ha rappresentata la natura.

I lineamenti della Vergine non mancano di dolce espressione e di sentimento, e nella figura di San Giuseppe si legge il pensiero che lo travaglia. Gli angeli hanno forme graziose e svelte, quantunque siano, come le altre figure, di proporzioni alte e d'espressione virile, caratteri che indicano piuttosto la maniera del Gaddi che non quella del suo maestro Giotto. Nelle quattro sezioni della volta dipinse le quattro mezze figure dei profeti, e nell'ornamentazione del finto arco sopra la porta le mezze figure degli Evangelisti, di San Benedetto e d'un altro Santo, oltre lo stemma della famiglia Strozzi. Queste figure piene d'energia mostrano nettamente gl'identici caratteri: il colorito in esse come negli altri dipinti ha vigoria e forza, come facile e pronto è il disegno. Il panneggiamento trattato a larghe pieghe veste con molta naturalezza le figure. E come a Santa Croce, noi vediamo anche in questi lavori combinate nel nostro artista come in Giovanni da Milano, le buone tradizioni Giottesche insieme col progredire della tecnica esecuzione, quale era verso l'ultima metà del secolo decimoquarto. Benchè non si possa affermare con assoluta certezza opera sua, tuttavia dobbiamo ricordare un altro lavoro che per avere i caratteri dei precedenti ci lascia credere che possa essere stato da lui eseguito prima del 1350. Esso è un affresco che trovasi in una parete della scala che conduce alla Accademia Filarmonica di via Ghibellina a Firenze, che fu già un tempo una fabbrica chiamata « Le Stinche Vecchie » destinata a reclusorio dei debitori. In questo affresco è rappresentata allegoricamente la cacciata compiutasi in Firenze, nella festa di Sant'Anna del 1343, di Gualterio di Brienne duca d'Atene. Il trono del Duca è dipinto alla destra del qua-

Accademia Filarmonica a Firenze.

dro. Nell' alto vedesi una figura alata coll'aureola esagonale attorno al capo, che appoggiando alla spalla sinistra una colonna minaccia il Duca con la destra armata d'una lunga lancia. Il Duca guardandola atterrito è in atto di fuggire, portando seco stretto al seno un mostro mezzo uomo, con sembiante da vecchio, e mezzo animale con una coda simile a quella del gambero o dell' arigusta, ritenuta come il simbolo del tradimento.[1] Sotto ai suoi piedi sta spezzata la spada della giustizia, rovesciato il libro della legge e l' altro simbolo della bilancia. Coll' asta spezzata vedesi a terra una bandiera, per alludere forse a quella inalberata dal Duca sul Palazzo dei Signori in sostituzione del gonfalone del popolo. Nel mezzo sta seduta in trono Sant' Anna con due angeli ai lati, che dietro di lei sostengono un ricco drappo. Colla mano sinistra la Santa accenna al Palazzo, entro il quale erasi barricato e chiuso il tiranno. E colla destra prende l' asta d' una delle bandiere che portano i capitani del popolo, taluni dei quali vedonsi inginocchiati a lei dinanzi.[2] Per i caratteri suoi non vi ha dubbio che questo dipinto, molto danneggiato dall'umidità, deve essere stato eseguito subito dopo il tempo della cacciata di Gualterio da Firenze

[1] Questo simbolo, benchè in parte diversamente rappresentato, si può vedere anche da un' altra figura rappresentante il Tradimento, dipinta da Ambrogio Lorenzetti in un suo affresco nel Palazzo Comunale di Siena.

[2] L' affresco ci fa conoscere il sistema di fortificazioni adottate per difesa del Palazzo dal Duca di Atene, ed anche i costumi che indossavano a quel tempo i Signori, i capitani del popolo e le guardie armate. In una incisione di questo affresco unita all' *Illustrazione Storico-artistica del Palazzo dei Priori*, oggi Palazzo Vecchio, per cura di Filippo Moisè, Firenze presso Ricordi e Jouhaud 1843, si trova, in caratteri del tempo, parte d' una iscrizione che per i mutamenti successivamente avvenuti non si può più vedere; ed è la seguente:

.... si possiede
.... aspro Tirano
.... fede.

e non deve essere confuso col dipinto, che secondo il Vasari fu commesso a Giottino pel palazzo del Podestà, dove fino a pochi anni sono vedevansi ancora alcune tracce dei ritratti del Duca d'Atene e dei suoi favoriti Cerrettieri Visdomini, Meliadusse e Ranieri di San Gemignano.[1] Non è però assai facile di concepire come questi ritratti e la pittura alle Stinche Vecchie possano essere stati eseguiti nel 1343, dacchè in quel tempo il nostro pittore aveva « secondo il Vasari » solamente 19 anni.[2] Ma lasciando per poco da un canto questa questione si può credere che lo stesso artista, il quale ha condotti gli affreschi nella Cappella di San Silvestro in Santa Croce, e nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, possa aver dipinta anche la tavola della Pietà, ricordata dal Vasari, collocata un tempo in San Romeo ed ora conservata a Firenze nella Galleria degli Ufizii.[3] Nel mezzo della tavola è dipinto il Salvatore morto, steso in terra sopra un lenzuolo, sorretto alcun poco dalla madre, la quale mesta ed addolorata fissa in lui il suo sguardo. Due delle Marie gli baciano le mani, e da un lato seduta col capo tra le mani e coi capelli sciolti lungo le spalle sta la terza. Dall' altra parte presso i piedi del Cristo vedesi inginocchiata la Maddalena piangere con grande espressione di dolore, tenendo le braccia sollevate e le mani giunte. Nel mezzo, dietro il Cristo morto, vedesi in piedi San Giovanni che curvo alcun poco della persona, colle mani incrociate e la mestizia nel volto, sta osservandolo. In vicinanza di lui trovasi Nicodemo d' Arimatea rivolto al compagno, tenendo i chiodi della croce con una mano

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 142.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 140. Giottino sarebbe nato nel 1324.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 144. Al tempo del Richa questo dipinto era nella sagrestia di San Romeo come si afferma da lui a pag. 258 del vol. I, della sua opera sulle Chiese di Firenze. Nella Galleria è indicato col n° 7.

e coll' altra un vaso, mentre il suo compagno a mani giunte lo guarda con espressione di profondo dolore. Presso alla Maddalena vedonsi due altre donne inginocchiate in atto di pregare, la prima d'aspetto maturo veste a guisa di monaca ed è presentata da San Benedetto che le tiene una mano sul capo. La seconda, giovane d'aspetto e signorilmente vestita, è presentata da San Zanobi. Nel mezzo su fondo dorato si alza la croce. Nella cornice del quadro vedesi ripetuto uno stemma gentilizio che dovrebbe esser quello del committente. La composizione è Giottesca con molto realismo e forza di espressione, insieme con una tal quale varietà di caratteri. Le forme sono modellate e disegnate con molta sicurezza, precisione e intelligenza del nudo. Le carni come le drapperie sono riprodotte molto particolareggiatamente; e il colorito, quantunque per i parziali ritocchi e la pulitura cui fu sottoposto, sia spoglio in parte della sua freschezza, è però sempre vivace e robusto. L'insieme del lavoro è infine condotto con molta precisione e maestria, specialmente nel gruppo principale.[1] E queste, che pur sono le qualità speciali da noi riscontrate nei lavori di Giovanni da Milano, noi troviamo anche in questo dipinto, accoppiate ad una maggiore forza d'espressione e di colorito, e ad una più facile composizione.[2] Ma il que-

[1] Questo gruppo ci ricorda interamente quel fare nobile e grande che nella vita di Giotto abbiamo, per esempio, osservato nel dipinto da noi esaminato a pag. 353 del nostro vol. I, rappresentante Santa Chiara, quando accompagnata dalle suore va incontro alla salma di San Francesco nella chiesa d'Assisi. E meglio ancora ci ricorda lo stesso soggetto della Pietà dipinta da Giotto nella chiesetta della Rena a Padova, e da noi descritto a pag. 483 dello stesso volume.

[2] Il Rumohr attribuisce questa pittura a Pietro Chelini, che viveva nel secolo XV (Vedi *Forschungen*, vol. II, pag. 172).

Galleria Lombardi-Baldi a Firenze.

Un quadro coi caratteri da noi descritti nelle opere testè esaminate le prime è quello d'una Deposizione dalla Croce con la Vergine e l'Angelo dell'Annunziazione, che faceva parte della raccolta dei quadri dei signori Lombardi-Baldi in Firenze. Cogli stessi caratteri nella sala

sito più difficile ora a risolvere è d'ammettere come siano della stessa mano tutti questi lavori eseguiti in Santa Croce, Santa Maria Novella, alle Stinche e la tavola degli Ufizii; quando sia vero quel che afferma il Vasari, che cioè Giottino chiamato Tommaso sia nato nel 1324[1] e morto nel 1356. Il Ghiberti chiama anche lui Maso il pittore della Cappella di San Silvestro, ma non porge alcun altro indizio sulla nascita di lui. Il Del Migliore nei suoi commenti al Vasari nota l'esistenza nel 1344 d'un pittore Tommaso, e, « *Tomas pictor filius Dominici populi Sancte Marie Novelle*, » è di nuovo ricordato nel 1379, nella Compagnia dei pittori.[2] Ma questo Tommaso, figlio di Domenico, è una persona ben diversa da quella di Tommaso figlio di Stefano.

Nel registro dei pittori fiorentini del 1368 abbiamo un Giotto di maestro Stefano,[3] che certo pel suo nome avrebbe titolo maggiore di portare il nomignolo di Giottino in confronto dell'altro stato battezzato col nome di Tommaso. Il Bonaini crede con molta ragione d'aver trovate notizie di questo Giotto in un ricordo del 1369, nel quale è notato che ricevette settanta lire per due cassette presentate a Margherita, moglie del Doge dell'Agnello dei Conti di Pisa.[4]

Dato questo per vero, come non è affatto improba-

Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

dei piccoli quadri nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti avvi al num. 46, con la data dell'anno 1343, un Cristo in croce e ai piedi di questa la Vergine, San Giovanni e la Maddalena. Al num. 55 vedesi lo stesso soggetto con le identiche figure, oltre i busti dei Santi Giorgio, Giovanni Evangelista, Paolo, Iacopo e Pietro Martire. Al num. 58 trovasi un altro Cristo in croce con la Maddalena e la Vergine svenuta nelle braccia delle Marie da una parte e dall'altra il Centurione con guardie. Queste due ultime crocifissioni sono, per merito, inferiori a quella registrata al n° 46.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 140 e 144.

[2] Vedi Nota al Vasari, vol. II, pag. 140 e Gualandi, op. cit.; ser. VI, pag. 188.

[3] Vedi Gualandi, op. cit., pag. 182.

[4] Vedi documento in Bonaini, op. cit., pag. 63.

bile, il vero Giottino non sarebbe stato altri che Giotto di maestro Stefano, come vedremo più innanzi. E siccome egli visse nella seconda metà del secolo decimoquarto, così potrebbe essere l'autore degli affreschi che abbiamo descritti. Ma le difficoltà nè poche nè leggiere che accompagnarono fin qui la storia di Giottino, non sarebbero finite, poichè fra i lavori a lui assegnati sono anche gli affreschi della Cappella Orsini nella chiesa di San Francesco d'Assisi. È vero che il Vasari non li nomina, ma però dice che Giottino dipinse l'Incoronazione della Vergine in mezzo a un coro d'angioli in un arco sopra il pulpito, nella chiesa inferiore d'Assisi, e intorno all'arco stesso alcune scene della vita di San Niccolò.

Chiesa di San Francesco in Assisi.

L'Incoronazione della Vergine, quantunque in parte cancellata e guasta nel rimanente, trovasi infatti nel luogo indicato dal Vasari.[1] Ma ai lati dell'arco non si vedono le storie della vita di San Niccolò, ma bensì Cristo Crocifisso con la Vergine che si contorce pel dolore, e San Giovanni in attitudine mesta. Il Redentore è una figura piuttosto volgare, e quantunque di stile e tipo Giottesco, come le due scene del Martirio di San Stanislao di Cracovia, tuttavia questi lavori mostrano d'appartenere a una mano diversa da quella che eseguiva gli affreschi ricordati a Firenze, e sono assai meno giotteschi di quegli altri esistenti nella Cappella Orsini in questa stessa chiesa, la quale cappella è appunto decorata colle storie della vita di San Niccolò che si cercano invano là dove il Vasari le ha collocate. Nel vecchio capitolo del convento annesso a questa chiesa vedesi dipinta a fresco in una grande lunetta una Crocifissione ora assai

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 143. Il Fea nella sua *Descrizione della Basilica di Assisi* dice quest' Incoronazione essere del 1347, e l'attribuisce a certo Frate Martino, che egli crede scolaro di Simone. La pittura però ha i caratteri della Scuola fiorentina e non della senese.

danneggiata. Ai piedi della croce trovasi da un lato San Francesco in ginocchio colle mani piegate al seno, che osserva il Cristo morto, la Madonna, San Paolo e San Lodovico ritti in piedi, e dall' altro Santa Chiara in ginocchio e a mani giunte in atto di pregare. Succedono le figure dei Santi Giovanni Evangelista, San Pietro e Sant' Antonio ritti in piedi come i primi e variamente atteggiati a dolore guardando il Crocifisso morto. Attorno al Cristo stanno sei angeli in atto di volare, raccogliendo alcuni il sangue che gli cola dal costato e dalle mani. Nella profondità dell'arco sono rimaste alcune delle mezze figure dei Santi dipinti fra l' ornato. Questo affresco, benchè assai scolorito e manchevole d' una parte di due figure,[1] mostra d' essere pei suoi caratteri il lavoro d' un abile pittore vissuto nella seconda metà del secolo decimoquarto. Comunque, questo dipinto ricorda nel suo insieme piuttosto le opere attribuite a Giottino che quelle di qualche altro pittore fiorentino.

I soggetti dei dipinti che ancora rimangono nella Cappella Orsini, rappresentano San Niccolò, quando saputa decretata la morte, per la subornazione d' un console, di tre giovani innocenti, egli apparisce sul luogo destinato al supplizio, dove i condannati già stavano in ginocchio con le braccia legate, ed arresta la mano del carnefice, proprio nel momento nel quale egli sta per mozzare con la spada la testa a uno dei condannati. Il fresco dipinto più inferiormente rappresenta Costantino, quando fa arrestare per sospetto di tradimento i generali Nepoziano, Urso ed Apilio, di ritorno da una spedizione. San Niccolò apparisce a Costantino addormentato in letto accanto ai prigionieri chiusi in una gabbia di

[1] Sono le parti inferiori di San Francesco e di Santa Chiara venute a mancare per una porta aperta nella parete e che conduce alle camere di Sant' Iacopo da Copertino.

ferro, dei quali domanda la liberazione. Sotto a queste storie dipinse due apostoli.[1] Le pitture della vicina parete mancano tutte, ad eccezione di quella nella lunetta che rappresenta un Ebreo, il quale batte rabbiosamente con uno staffile l'immagine del Santo da lui collocata nella sua camera per proteggere la casa dai ladri, in cui invece essi penetrarono ponendola a ruba. Ma pei devoti San Niccolò era anche il patrono della verginità, e uno dei primi atti della sua vita e pel quale ebbe fama, si fu quello di gettare clandestinamente dell'oro nella casa d'un vicino, la cui estrema miseria lo metteva a cimento di sacrificare l'onore delle sue tre figlie.[2] Questo soggetto è appunto dipinto sulla parete di contro e rappresenta il Santo sulla soglia di una camera, ove il padre dorme colle sue tre figlie. L'affresco che veniva dopo è caduto per cagione della umidità. Più in basso si vede il Santo in atto di perdonare al console, per l'intercessione di quegli stessi tre giovani che egli avrebbe voluto uccidere. Il Santo Vescovo vedesi presso una chiesa in mezzo a due del suo seguito. E mentre benedice colla destra il condannato, che gli sta dinanzi inginocchiato e curvo, tiene coll'altra mano la corda posta al collo di lui, e la quale, il condannato cerca di tenere allargata per non esserne strozzato. Dall'altro lato sono dipinte ritte in piedi alcune altre figure, dinanzi alle quali si vedono in atto supplichevole i tre giovani che intercedono per il loro persecutore. Nella lunetta della vicina parete è dipinto il Santo, quando richiama in vita un fanciullo rapito dalla sua casa ed ucciso per opera di uno spirito maligno. Colla sinistra prende il Santo per un

[1] Gli altri tre che dovevano trovarsi in vicinanza mancano, e quella parte di muro è oggi tutta coperta di nuova tinta azzurra.

[2] Dante, *Purgatorio*, Canto XX, v. 30, canta le lodi di San Niccolò per questo fatto.

braccio il giovanetto che giace in terra e sollevandolo alquanto lo benedice coll'altra mano, mentre va riprendendo la vita. Di contro al Santo sta la madre che a braccia levate e mani giunte guarda al cielo, mentre il padre colle braccia abbassate, e con le mani l'una sull'altra osserva il figliuolo. Più in basso San Niccolò è rappresentato, mentre libera un giovane prigioniero dalle mani d'un Re, e lo restituisce ai suoi genitori. Il Santo è librato in aria e colle mani distese prende per la testa il giovanetto nel mentre che porge la coppa al Re seduto a mensa. Di contro, in altra tavola, stanno seduti due commensali, dinanzi ai quali ritto in piedi vedesi un giovanetto, forse lo stesso, che colle mani in croce sul petto sta attendendo i comandi di quelli. Sotto questa storia avvi l'altra del giovanetto affogatosi, mentre riempiva d'acqua una tazza destinata all'altare del Santo, e restituito alla famiglia dopo essere stato richiamato in vita. Seduti a mensa in un interno vedonsi i parenti. Il Santo è da un lato e consegna loro il figlio, che tiene ancora in una delle mani la coppa. Il padre, più prossimo al figlio, lo abbraccia; il vicino a mani giunte e colle braccia levate guarda in alto. La terza figura è quella della madre che alzatasi da sedere si volge a braccia tese al figlio, e l'ultima figura che è seduta, coll'indice della destra sollevata, accenna al cielo e tiene l'altra appoggiata al seno. Innanzi al giovanetto vedesi il cagnolino ritto sulle due gambe fargli festa. Dietro al Santo si trova una donna, la quale girando la testa indietro osserva una vecchia inserviente che si affaccia alla porta. Questo dipinto e per la composizione e per la tecnica esecuzione, ricorda quei caratteri che tanto si ammirano nei dipinti di Giotto. Più in basso sono dipinte cinque figure di apostoli.

Sulla parete interna, superiormente all'arco che

mette alla Cappella, rappresentò dentro un tabernacolo Cristo in piedi col libro nella sinistra, mentre benedice coll' altra mano. Da un lato avvi San Francesco che tiene per una mano un Vescovo inginocchiato che raccomanda a Nostro Signore. Della iscrizione posta sulla finta cornice è rimasta soltanto la parola « cardinalis ». Dall' altro lato vedesi San Nicolò che presenta allo stesso modo un diacono francescano, sul paramento del quale è dipinto lo stemma della famiglia Orsini. Più sotto, nella finta cornice, leggesi la seguente iscrizione: « Dn̄s Gaetanus frater ejus. » Più in basso abbiamo da una parte dentro una grotta Santa Maria Maddalena che prega a mani giunte e più in basso la figura d' un apostolo. Dall' altra parte San Giovanni Battista che accenna colla destra a Cristo e tiene un rotolo nella sinistra. Più in basso ancora è dipinto un altro degli apostoli.

La vòlta è coperta d' azzurro e seminata di stelle. Nella profondità dei tre finestroni istoriati sono rimaste parte delle mezze figure dei Santi, e in quella dell' arco che mette alla Cappella, vedonsi appaiate le figure di Sant' Agnese con Santa Rosa, di Sant' Adriano con San Giorgio, di Sant' Antonio con San Francesco; e dirimpetto ad esse quelle di Santa Chiara con un' altra Santa, di Sant' Albino con San Vittorino e di San Rufino con San Niccolò. Com'era costume, tutte le figure di queste istorie sono dipinte entro finte cornici decorate d'ornamentazioni, in mezzo alle quali di tratto in tratto è ripetuto lo stemma degli Orsini. [1]

Il Vasari afferma che Agnolo da Siena fabbricò in San Francesco di Assisi una cappella e una tomba di marmo pel fratello del cardinale Napoleone Orsini, morto colà

[1] Tranne le parti che mancano, tutto il resto delle composizioni può dirsi ancora ben conservato.

cardinale egli pure e francescano ad un tempo.[1] Non conosciamo l'anno della morte di Agnolo: solo ci consta che il di lui compagno Agostino, morì l'anno 1350.[2] Napoleone Orsini era uno dei cardinali di Niccolò V, e moriva in Avignone nel 1342. Gian Gaetano Orsini ricevette il Cappello nel 1321 da Giovanni XXII, e morì in Avignone nel 1339.[3]

Il ritratto di Gian Gaetano Orsini rassomiglia interamente alla statua di marmo dello stesso cardinale, collocata sulla sua sepoltura in quella stessa cappella, ma non si ha certezza alcuna rispetto alla data precisa delle pitture che l'adornano. I caratteri loro le farebbero appartenere alla prima metà del secolo decimoquarto. Le composizioni infatti sono vivaci e ben disposte, e le figure hanno movimenti pronti e naturali come pochi artisti di quel tempo sapevano dare alle loro pitture. Nella storia che raffigura il Santo, quando restituisce il fanciullo ai suoi genitori, il sentimento dell'affetto paterno è assai bene espresso nel volto del padre che abbraccia il figlio, nella figura della madre che a braccia distese si spinge innanzi per abbracciarlo. Espressione e sentimento che riceve maggior luce dall'allegro saltellare del cane in segno di festa. La figura del Santo è bella per la quieta e maestosa posa, con la quale presenta il ragazzo ai genitori. Com'è bello e naturale il movimento di lui, allorquando arresta il braccio del soldato, il quale sta

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 9 ed anche quello che si dice nel nostro vol. I, a pag. 595.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 10, nota 1, della vita di Agostino e di Agnolo Senesi.

[3] Vedi Eggs, *Purpura Docta*, vol. I, pag. 248, 317, che corregge il Ciacchioni, il quale affermava che Gaetano Orsini moriva in Avignone nel 1335. Il Richa (nel vol. I, delle *Chiese Fiorentine*, pag. 195) racconta di quest'ultimo che egli fece rifabbricare il campanile della Badia delle Benedettine a Firenze nel 1330 e che fondava nel 1326 il convento dei Minoriti in Siena.

per vibrare il colpo che deve uccidere uno dei giovani condannati a morte!

Egualmente belli e naturali sono i movimenti delle altre figure nelle altre storie. Cristo che benedice, è una figura dall'atteggiamento severo e dai nobili lineamenti, i ritratti dei fratelli Orsini presentati dai loro santi protettori son pieni di verità. Gli apostoli ricordano in ogni lor parte quelli che Giotto eseguì nella tavola per San Pietro a Roma e che da noi furono ricordati.[1]

Belle, piacevoli e piene d'espressione appropriata e felice, sono le figure delle Sante e dei Santi dipinti nella profondità dell' arco. Il colorito è chiaro e luminoso, il disegno molto accurato e preciso. Le tinte son fuse bene tra loro, ed il panneggiamento, lumeggiato in oro nelle vesti degli apostoli e del Cristo, ha maniera larga e grandiosa.[2] Oltre questi lavori, altri vi sono sulla parete esterna della Cappella, i quali si avvicinano anch' essi di molto alla maniera di Giotto, quantunque nella esecuzione lascino pur scorgere, confrontandoli con quelli della Cappella, una qualche differenza, per la quale nòn torna nè sicuro nè agevole d' affermare se essi furono o no eseguiti dalla stessa mano. Essi rappresentano da un lato dell' arco la morte d' un fanciullo caduto da

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 425.

[2] Un dipinto in tavola e a tempera vedesi nella Cappella Medici in Santa Croce, il quale, benchè inferiore d'assai ai dipinti della Cappella Orsini, pure ha nel suo insieme qualcosa che li ricorda. Esso rappresenta la Madonna in trono col Putto circondata da cinque Sante e con le mezze figure dei Profeti, superiormente, e più in basso d'alcuni Santi, molto guaste però e danneggiate.

Chiesa di Santa Croce in Firenze.

Con questi caratteri, ma più propriamente con quelli che si riscontrano nelle pitture di Giuliano e Pietro d' Arimini, abbiamo ricordato nella vita di Giotto una tavoletta con alcune storie sacre nella Galleria del Duca di Northumberland ad Alnwick in Scozia; ed altri due quadretti di eguale dimensione con storie della Passione di Nostro Signore, nella Galleria Sciarra a Roma, perchè attribuite a quel maestro. Vedasi il vol. I, pag. 591, della vita di Giotto.

Scozia.

Roma.

una casa e richiamato a vita per l' intercessione di San Francesco. Da un lato si vedono le rovine della casa, presso la quale sta col dorso quasi voltato un uomo col morto fanciullo fra le braccia. Compie l'azione un gruppo di donne, fra le quali primeggia la madre, che pure nell'espressione del suo immenso dolore si curva alquanto per baciare il figlio, mentre dietro di lei altre tre donne dimostrano ognuna con atto assai diverso una stessa espressione di dolore, l' una curvandosi a osservare il fanciullo morto, l' altra col capo levato grida forte strappandosi i capelli, mentre la terza si dilacera con le mani il viso. Sono figure e motivi che ricordano interamente quelli che Giotto eseguì nei dipinti rappresentanti la Crocifissione di San Pietro, la Decollazione di San Paolo e la Crocifissione di Cristo, conservati i due primi nella sagrestia dei Canonici di San Pietro e indicata l'ultima tanto ad Assisi, quanto a Padova nella nostra vita di Giotto.[1]

Tutto all' intorno in atteggiamenti diversi sono dipinte parecchie figure, e tra esse vicino a quella che tiene il morto fanciullo, una di profilo che tiene la mano al mento: da alcuni si affermò essere questa il ritratto di Giotto, ma noi non conveniamo in questa opinione.[2] Dall' altro lato è rappresentato in una bella e vivace composizione, ma in parte qua e là offesa nel colore, San Francesco che richiama a vita un morto.[3] Nella parte su-

[1] Vedi a questo proposito quanto si disse nella vita di Giotto nel vol. I, pag. 419; 405; 476.

[2] In qualche parte la pittura è scolorita, o mancante. Per questo supposto ritratto di Giotto vedasi quanto si disse nel vol. I, pag. 451.

[3] Nell' interno d' una casa è dipinto San Francesco librato in aria che prende per le mani il morto in atto di aiutarlo ad alzarsi, fuori della casa vedesi la bara circondata dalla folla e dal clero, mentre un servo scende con sollecitudine la scala accompagnato da coloro che dovevano portare abbasso il morto, e porge notizia del miracolo operato da San Francesco.

periore di questa parete è dipinta l'Annunziazione, nella quale campeggia la bella figura dell' Angelo Gabriele, e la Vergine è rappresentata sotto le forme d' una matrona ritta in piedi, che sorpresa dal saluto dell' angelo si fa alquanto indietro. Presso di lei è dipinto un seggiolone col leggío davanti, e nell'alto una colomba. Questa scena che ha del grandioso è rappresentata in un interno, sul davanti ed ai lati del quale si vedono due finte pareti di marmo con riquadri, contenenti busti ed altra decorazione a finto musaico.

Chiesa di Santa Chiara in Assisi.

Il Vasari racconta che Giottino dipinse in Assisi anche le scene della vita di Santa Chiara nella chiesa dedicata a questa Santa.[1] Presentemente, in ciascuno dei quattro campi della vòlta di mezzo, sono dipinte sopra fondo dorato due sante ritte sotto una nicchia ed ai lati figure d'angeli inginocchiati, alcuni in atto di pregare ed altri con in mano fiori e corone ed in alto una figura allegorica.[2] Questi affreschi di colorito chiaro furono eseguiti con diligenza e possono bensì essere opera d' un pittore della fine del quattordicesimo secolo, ma sono però d' assai inferiori in merito a quelli della Cappella Orsini. A parer nostro, anzichè lavoro di Giottino, potrebbero essere opera d'un seguace di lui. Alcune tracce di scene della vita di Santa Chiara, sono state da non molti anni scoperte sotto il bianco della calce che le nascondeva, sulle pareti del braccio destro della crociera, insieme con alcuni resti di qualche storia della vita di Nostro Signore. Ma esse sono in così cattiva condizione da rendere assai difficile un esatto giudizio.[3] Da quanto è

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 143.

[2] Sono le Sante Agnese, Monica, Caterina, Margherita, Maria col putto in braccio, Chiara, Cecilia e Lucia.

[3] Rappresentano la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti, e ancora non erano state imbiancate, quando al cominciare di questo secolo scriveva il Rumohr (*Forschungen*, vol. II, pag. 213 in nota) che si era

però rimasto sembrano questi dipinti lavori d' assai poco pregio.[1] In questo convento si conservava un quadro rappresentante la Crocifissione che ora vedesi appeso ad una delle pareti della chiesa, nel quale ci sembra di riscontrare gli stessi caratteri degli affreschi ora ricordati.[2] Quantunque in questi lavori prevalga la maniera in voga nel secolo decimoquarto e si riscontri in essi una qualche rassomiglianza con quelli di Pistoia attribuiti a Puccio Capanna, tuttavia noi esitiamo a crederli opera sua. Nell' interno del convento nella Cappella del Crocifisso, si trovano affreschi in poco buona condizione, i cui caratteri son quelli delle opere dei mediocri giotteschi del tempo.[3] Rappresentano essi alcune scene della vita di Cristo, la meno difettosa delle quali è la Deposizione dalla croce.

I lavori ricordati dal Vasari e che ora più non esistono, sono in rispetto a Firenze e suoi pressi, quelli di San Stefano al Ponte Vecchio, dei Frati Ermini, di Santo Spirito, San Pancrazio, San Gallo, San Lorenzo de' Giuochi,

valso d' esse per dimostrare come già nel 14° secolo nessuno faceva obbiezione di vedere accoppiate le storie della vita di Santa Chiara e quelle della Madonna. La quale osservazione ha certo maggior valore di quella che pretende eseguiti questi dipinti da Giottino.

[1] Oltre che essi mancano in parte del colore, sono anche stati sconciati dai colpi di martello dativi sopra, quando vennero scialbati, per agevolare l' adesione della calce sull' intonaco.

[2] Nel mezzo è dipinto Cristo crocifisso, attorno a lui degli angeli; alcuni dei quali raccolgono il sangue. In basso è dipinta in ginocchio una piccola figuretta, da uno dei lati la Madonna e dall' altro San Giovanni. Nella parte di destra avvi Santa Chiara e un' altra Santa: a sinistra San Rufino e Sant' Agnese. La pittura è sopra fondo dorato, e le figure sono di piccole proporzioni.

[3] Sono l' Annunziazione, il Presepio, l' Adorazione dei Re Magi, la Deposizione dalla Croce, il Seppellimento e la Resurrezione. Sonvi inoltre alcune figure di Santi ed un Cristo in croce su tavola, con gli episodii della passione ai lati, i cui caratteri son quelli delle opere del secolo decimosecondo. Così tra le pitture delle pareti del coro inferiore avvi una Santa Chiara ed un Santo Vescovo, la prima delle quali viene attribuita a Tommaso di Stefano.

Santa Maria Novella, Ognissanti, delle Campora, convento dei monaci Neri e di Ponte a Romiti in Valdarno. Per Assisi, quello sulla porta che dalla città conduce al Duomo. Il Vasari attribuisce a Giottino anche una statua in marmo collocata nel campanile di Santa Maria del Fiore. Essa è ancora al suo posto, ha carattere giottesco ed è certamente lavoro d'un seguace di Andrea Pisano.[1]

A noi par certo che dei molti lavori attribuiti a Giottino parecchi son opera d'altri artisti, il cui nome è finora ignorato, e fu per questa persuasione che abbiamo cercato di porvi in qualche maniera rimedio, classificando queste pitture col solo criterio artistico che ci parve meglio accettevole, con quello cioè dello stile e della maniera, a cui appartengono, augurandoci che, tolto forse col tempo dall'oblio, sia fatto pubblico qualche documento che agevoli agli studiosi dell'arte una più sicura ricerca. Abbiamo però fino da oggi un documento, o meglio un registro di spese testè rinvenuto nell'archivio Vaticano e che ci fa conoscere il vero nome di Giottino, che, come era stato supposto, è veramente quello di « Giotto di maestro Stefano da Firenze. » Il quale nell'anno dopo la notizia dataci dal Bonaini (1368, che è poi l'anno stesso in cui troviamo Giottino nel vecchio registro dei pittori in Firenze) si ritrova a Roma durante il Pontificato d'Urbano V a lavorare in Vaticano con Giovanni da Milano, Giovanni di Taddeo Gaddi, e il costui fratello Agnolo ed altri pittori. Il detto registro incomincia dal 19 luglio e va sino al 2 ottobre del 1369.[2] Ma, come si è notato nella vita di Giovanni da Milano, non è ragione bastevole questa per credere che Giottino

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 140 e 144.

[2] Questo registro di spese fu riportato per esteso nella vita di Giovanni da Milano a pag. 102 e segg.

non abbia continuato cogli altri a dipingere in Roma fino alla partenza del Pontefice (1370) ed anco dopo, e fuori del Vaticano. Il Vasari ricorda che Giottino a Roma dipinse in San Giovanni una storia, dove figurò « il Papa » [oggi noto per Urbano V] in più gradi, la quale ancora » si vede consumata dal tempo. E in casa degli Orsini » una sala piena di uomini famosi, in Araceli un San » Lodovico molto bello accanto all' altar maggiore[1] » lavori che ora più non si vedono. Riscontrando nel ricordato registro che Giottino, ossia Giotto di maestro Stefano da Firenze, era uno dei pittori pagati mensualmente come d' ordinario erano gli artisti d' ingegno superiore, e che gli altri si pagavano a giornata, veniamo a conoscere che egli era fra i migliori impiegati a lavorare dal Pontefice. Ma se abbiamo potuto conoscere il vero nome di Giottino e la presenza di lui in Roma al tempo di papa Urbano V, siamo sempre nella prima incertezza quanto ai lavori che gli sono attribuiti. E intorno ad essi nulla ancora si potrà dire di certo, fino a quando non siasi trovato qualche nuovo documento che si riferisca a ta-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 143. Questi nella vita di Masolino da Panicale racconta che la Sala di Casa Orsina vecchia in Monte Giordano, era stata dipinta da Masolino da Panicale. Essendo anco questa pittura perita, nulla possiamo aggiungere di nostro. Quanto ai pochi resti di pitture dozzinali che rimangono ancora nella vecchia chiesa di San Sisto in Roma, vedasi che cosa si disse nella vita di Giovanni da Milano, a pag. 104.

Nel Vasari edito dal Sansoni, discorrendo di questo pittore, si dice in una nota a pag. 622 vol. I, che il Vasari, avendo confuso in uno due pittori, attribuisce senza discernimento al suo Tommaso detto Giottino le opere che il Ghiberti assegna a Maso, discepolo di Giotto. E quello che si conosce essere Giotto di maestro Stefano, un terzo artefice anch' esso distinto dai sopraddetti, ma che il Vasari confonde con essi, è Tommaso di Stefano, matricolato nell' arte di maestro di pietra il 20 dicembre 1385, il quale può essere che abbia scolpito una statua nel campanile di Giotto, attribuita dal Ghiberti a Maso, e dal Vasari al suo Tommaso detto Giottino. Vedi Ghiberti, *Comment.*, pag. XXI; Vasari, vol. II, pag. 144.

luno dei dipinti che abbiamo ricordati. Così non conosciamo se Giottino da Roma sia tornato a Firenze o passato piuttosto in qualche altra città, quando non abbia terminato a Roma i suoi giorni.

Nella stessa, se non anche peggiore condizione e oscurità, noi ci troviamo con gli scolari di Giottino. Di Giovanni Toscani d'Arezzo,[1] per esempio, che il Vasari afferma scolare di Giottino, egli racconta che dipinse nella Pieve d'Arezzo e di Empoli, nel Duomo di Pisa ed in una cappella nel Vescovado d'Arezzo per la contessa Giovanna moglie di Tarlato di Pietrasanta, un'Annunziata con San Iacopo e San Filippo, delle quali pitture oggi più nulla rimane.[2] Se questi invece fosse Giovanni di Francesco Toscani, del quale si parla nel vecchio libro dei pittori fiorentini del 1424, noi potremmo dare le seguenti notizie cavate dalla denuncia della sua rendita registrata nel Catasto di Firenze dal 1427 al 1430:[3] ch'egli cioè prese a terminare le pitture d'una cappella degli Ardinghelli in Santa Trinita, incominciate da un frate Domenico e dal Vasari attribuite a Don Lorenzo monaco. Diede mano inoltre a una tavola colla Nunziata per Simone Buondelmonti, finita dopo la morte di lui, avvenuta a' 2 di maggio del 1430, da Giuliano d'Arrigo, detto Pesello, e finalmente a un'altra tavola pel signore di Urbino.[4]

[1] Nel Vasari edito dal Sansoni (vol. I, pag. 629 in nota) si osserva essere dubbio che ei fosse veramente d'Arezzo, perchè le memorie che si hanno di lui lo farebbero credere fiorentino.

[2] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 145. Ma se l'iscrizione che il Vasari stesso riporta, dell'anno 1335, è quella della costruzione della Cappella, allora per credere che i dipinti fossero di Giovanni Toscani dovrebbero essere stati eseguiti da lui molti anni più tardi.

[3] Vedasi i documenti n. VIII e IX in Gaetano Milanesi, *Storia dell' Arte Toscana*, Siena, 1873.

[4] Vedasi *Giornale storico degli Archivi Toscani*, op. cit., anno 1860, pag. 15; e Gualandi, op. cit., Serie VI, pag. 182; non che di nuovo Gaetano Milanesi, *Storia dell' Arte Toscana*, pag. 282-283.

Di Giovanni dal Ponte e di Lippo il Vasari scrisse le vite, ma del primo, dopo averlo dato per discepolo di Tommaso detto Giottino, ne fa uno scolare di Buffalmacco.[1] Riguardo poi a Michelino, non è possibile dire a quale dei pittori voglia alludere il Vasari.[2]

[1] Vedi il Vasari, *Vita di Giovanni dal Ponte*, vol. II, pag. 147-148, e *Vita di Lippo*, idem, pag. 205.
[2] Vedi il Vasari, vol. II, pag. 145.

CAPITOLO OTTAVO.

ANDREA DI CIONE DETTO ORCAGNA E I SUOI FRATELLI.

Nel copioso elenco degli artisti del secolo decimoquarto non devono essere dimenticati gli orafi, i cui pregevoli e costosi lavori ornavano gli altari delle chiese, le case dei principi e quelle dei cittadini per censo più cospicui. Che se un tempo anche in Firenze accadeva quello che in tutte le altre parti del Continente si osservava, che la quantità cioè dei metalli preziosi posta in circolazione era spesso sproporzionata alla domanda, è vero ancora che tutte le grandi intraprese del secolo quattordicesimo e dei successivi, erano spesso incominciate con mezzi affatto insufficienti. Da ciò ne derivò che il mettere in pegno gioielli di valore e argenti di gran pregio, era divenuto un espediente assai comune fra' Principi. Una campagna bene o male riuscita, una battaglia vinta o perduta, decidevano spesso, più che ora non sembri, dell' esistenza o della distruzione d' un ricco oggetto d' oro e d' argento, per lavoro artistico più che per la natura del metallo, preziosissimo.

E mentre il gentiluomo si privava d' una patera, d' una tazza, d' un anello o d' una catena costosa e ricca di lavoro per procurarsi qualche maggiore comodità della vita, o per rimediare a qualche finanziario dissesto, il Sovrano, il Duca o i maggiorenti della Repubblica, fondevano tazze, candelabri ed immagini d' oro ed argento

per far fronte ai bisogni dello Stato. E questa forse è la cagione principale dei pochissimi esemplari rimasti dei pregevolissimi lavori d'orafo di quell'epoca e delle precedenti. Nessun lavoro noi possediamo, per esempio, di quelli condotti a compimento dall'orafo fiorentino Cione che si vuole essere uno dei migliori in quell'arte.[1] Cione, è il padre di una numerosa famiglia, i cui figli Nardo, Andrea, Iacopo e Matteo, si sono così segnalati come architetti, scultori e pittori, da meritarsi l'amore e l'ammirazione dei posteri. Nardo, il fratello maggiore, così chiamato dal Ghiberti,[2] a torto viene detto Bernardo dal Vasari. Difatti *Nardus Cioni* è chiamato nella matricola de' medici e speziali del 1343, e nel libro dell'Estimo del 1351. Ed egualmente *Nardo di Cione* è detto nel suo testamento del 1365, come l'anno prima nella Compagnia dei pittori di San Luca.[3]

Iacopo che, secondo il Vasari, attendeva alla scultura ed all'architettura racconta, che morto Andrea suo fratello egli fu adoperato nell'anno 1328 all'inalzamento

[1] Il Vasari dice essere Cione l'autore del dorsale in argento dell'Altare di San Giovanni a Firenze, ma ormai è provato che egli ha preso errore, come ha dimostrato Iacopo Cavallucci, nella *Gazzetta Ufficiale* del 23 giugno 1869. Neppure è Cione, come afferma il Vasari, a pag. 11 del II vol. delle sue opere, l'autore della testa in argento di San Zanobi esistente nel Duomo di Firenze, che è opera invece di Andrea Arditi. Nel vol. I del Vasari edito dal Sansoni, a pag. 595 in nota, si dubita che Cione fosse orafo di professione, non trovandosi nessun artefice di questo nome nel libro della matricola dell'Arte della seta, alla quale sino dal 1321 furono riuniti gli orafi.

[2] Il Ghiberti, a pag. XXXIII del commento secondo, dice che Andrea ebbe tre fratelli, l'uno si chiamava Nardo, l'altro era pittore, ed il terzo scultore non perfetto. Il signor Gaetano Milanesi fa notare che Nardo non è che l'abbreviazione di Leonardo, e non di Bernardo, e che quindi ebbe torto il Vasari di chiamarlo Bernardo.

[3] Vedi Gualandi nelle sue memorie originali, op. cit., serie VI, pag. 186. Il signor Gaetano Milanesi nell'articolo ripubblicato nel 1873 nella sua *Storia dell'Arte toscana* intorno al ritratto di Dante, a pag. 119, corregge la data del 1364 in quella dell'anno successivo.

della Torre di San Pietro Gattolini, e voglionsi di lui i quattro marzocchi di pietra che erano collocati ai quattro angoli del palazzo principale di Firenze, tutti messi d'oro, come il cavallo che è in Santa Maria del Fiore.[1] Ma come Iacopo si trova iscritto nel 1387 nella Compagnia dei Pittori fiorentini,[2] così deve tenersi che ei fosse pittore. E poichè nessun' opera di pittura viene di lui ricordata, convien credere che egli assistesse nei lavori il fratello Andrea. Una riprova di ciò l'abbiamo in un documento ultimamente scoperto, dal quale si conosce, che i Consoli dell'Arte del Cambio nel 15 settembre 1367 ordinavano ad Andrea la tavola del San Matteo da collocarsi in uno dei pilastri di Orsanmichele. La quale non potendola Andrea condurre a termine per essersi nell'agosto dell'anno successivo gravemente infermato, fu data a finire al fratello di lui Iacopo.[3]

Si era creduto che Ristoro Cioni, non ricordato dal Ghiberti nè dal Vasari, fosse pure fratello di Andrea Orcagna,[4] ma in questi dì si venne a conoscere che non era della stessa famiglia.[5]

Matteo, spesso compagno di Andrea, fu di profes-

[1] Vedi Vasari vol. II, pag. 135-136. Che se poi, come si riporta in nota, dà il Villani la data sicura del 1327, il che è differenza di computo, è evidente che non può essere di Iacopo, mentre sappiamo che il fratello di lui Andrea, anco colle date del Vasari, non era ancora nato.

[2] Vedi Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 184.

[3] Vedasi tav. alfabetica, op. cit., pag. XXX.

[4] Vedasi il Del Migliore, citato in nota alla pag. XXIII del secondo Commentario del Ghiberti, in Vasari vol. I, e di nuovo nella vita di Andrea Orcagna (vol. II, pag. 119 in nota).

[5] Vedasi il Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 584 in nota. Di questo Ristoro Cioni abbiamo le seguenti notizie. Fu tra i maestri che prestarono servigio durante la peste, presso l'ufficio del Fuoco nel 1350. De' Signori nel 1364, 70, 76, 88 per Santa Maria Novella, e San Giovanni. Nel 1366, 21 maggio, stima delle case da demolirsi per fare l'antiporto di San Frediano. Nel 1369, era uno degli Ufficiali della guerra. (Vedasi per queste notizie il Gaye, op. cit., vol. I, pag. 500, e in Vasari vol. II, pag. 122 in nota).

sione architetto.[1] Ma il più valente della famiglia era Andrea conosciuto in vita come Arcagnolo, e celebre più tardi sotto il nome di Orcagna, che deve riguardarsi come una corruzione di quello. Egli era ad un tempo pittore, scultore, architetto e maestro in ogni ramo dell'arte, tanto agevolmente aveva intese e si era assimilate le grandi massime di Giotto, riunendo in sè tutte le qualità essenziali non solo per mantenere l'arte all'altezza, in cui era pervenuta con quello, ma ancora per farla progredire.[2]

[1] Vedi *postea*.

[2] Il Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 394, ci racconta che l'Orcagna si matricolò pittore non prima del 1358, e soggiunge, essere però vero che egli trovasi inscritto nel libro della Compagnia dei pittori sotto il nome d'Andrea di Cione, o Cioni, del popolo di San Michele Bisdomini fino dal 1350, al qual millesimo vedesi essere stato aggiunto di diverso carattere il numero 19; per il che osserva in nota che sarà entrato nella Compagnia nel 1369, e dice aver trovato che entrò in quell'anno per la festa di San Luca.

Il Gaye, *Carteggio,* op. cit., vol. II, pag. 36, riporta che l'Orcagna fu inscritto nella Compagnia dei pittori di San Luca nel 1368 nel seguente modo: « Andrea Cioni pop. di San Michele Bisdominis Orgagnia MCCCLXVIII. »

Il Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 176 ripete la stessa versione del Gaye e riporta: « Andrea Cioni pop. San Michele Bisdominis Orgagna MCCCLXVIII. »

Nel Vasari, vol. II, pag. 138 (in nota), si trova Andrea matricolato nel 1358 all'Arte degli speziali, e nel 1369 all'Arte de' pittori a questo modo: « Andrea Cioni pop. San Michele Bisdomini Orgagna MCCCLXVIIII. »

Nel Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pagina 59, nota I, si trova Orcagna matricolato tra i pittori forse nel 1343, e nove anni dopo apparisce tra i maestri di pietra e di legname: « Andreas Cionis vocatùs Arcagnolus pictor populi Sancti Michaelis de Vicedominis, juravit et promisit dicte arti pro quo fideiussit Nerius Fioravantis magister in MCCCLII, indictione sexta, die xx ottubris » (sic).

Come vediamo, due erano le Compagnie; una quella dei medici e speziali, ai quali erano ammessi anco i pittori, e l'altra quella dei pittori di San Luca, alla quale può credersi fossero ammessi i pittori divenuti maestri nell'arte loro. Così abbiamo veduto che una terza Compagnia vi era per i maestri di pietra e di legname. Onde avremo che l'Orcagna sei anni dopo che era stato ammesso tra i maestri di pietra e

Egli visse in un momento, nel quale per opera del Gaddi e di altri giotteschi, l' arte di Giotto era venuta meno. E mettendosi egli sul terreno stesso del grande maestro, e tenendosi entro i limiti necessarii della verità e della natura, giunse a correggere gli errori dei suoi contemporanei, e ridare alla antica bandiera i vivi e splendidi colori di un tempo.

La natura lo aveva evidentemente dotato d' ingegno versatile, e s' egli fosse vissuto quando la prospettiva divenne una scienza, noi avremmo dicerto potuto annoverarlo fra i più grandi artisti del suo paese. Pretende il Vasari, ma non ci persuade, che Stefano Fiorentino e Giottino superassero Giotto negli effetti della prospettiva e nello scorcio delle figure. Ma l'Orcagna merita di preferenza questa lode, come quello che abituato a scrutare studiosamente la natura ha potuto meglio indovinarla e vincere le difficoltà della imitazione. Nei suoi affreschi si trovano figure ritratte in iscorcio con una certa arditezza; ma le pitture murali a preferenza di quelle in tavola portano meglio l' impronta speciale del suo genio. Per la qual cosa si deve deplorare che anche i suoi affreschi abbiano corso il destino comune a molti dei lavori del secolo decimoquarto, e benchè d' essi sia rimasto quanto basta per soddisfare un critico pedante, tuttavia quel che è rimasto è forse troppo scarso per soddisfare a osservatori esigenti. Se col pensiero fosse possibile ricostruire il lavoro originale o compirlo all' infuori di tutto quanto fu mutato dall' azione del tempo e dei restauri, e

legname si troverebbe ascritto alla Compagnia dei medici e speziali, e più tardi a quella dei pittori di San Luca.

Così il fratello maggiore di lui Nardo, ascritto alla Compagnia dei chirurghi e barbieri nel 1343, lo troviamo nell' anno 1364 tra i pittori della Compagnia di San Luca. Comunque sia, la diversità di queste date non cambia quanto abbiamo scritto intorno alla vita ed alle opere di questi pittori.

si comparasse allora a Giotto l'Orcagna, unico che a quel grande possa mettersi a paro, noi troveremmo che egli ha trasfuso nei suoi lavori un mite e piacevole sentimento religioso, una specie di soave misticismo che giunge al suo massimo grado nell' Angelico. In altre parole ci apparirebbe un anello della catena che unisce Giotto a Masolino e Masaccio. Dalla Scuola fiorentina egli ha derivato le sue più grandi qualità; dai senesi Simone e Lorenzetti quel che valse a temperare, per così dire, l' austerità della prima colla morbidezza della seconda Scuola, combinando maestrevolmente nelle sue figure la tenerezza e la grazia dell' espressione con la severità della forma e la nobiltà del portamento. Fiorentino per educazione, egli prende dalla Scuola, cui fu educato, solo quel tanto che torna acconcio ai suoi propositi, e benchè sia inclinevole alle espressioni tenere e affettuose, non cadde mai nell' esagerato o nella affettazione. Il Vasari ha evidente ragione di dire che Andrea Pisano fu il primo maestro dell' Orcagna, e il tabernacolo d' Orsanmichele esiste sempre per confermare questa sua asserzione. Nè sarebbe possibile trovare un altro maestro che più del Pisano fosse stato acconcio ad insegnare all' Orcagna quello stile grande e severo, che primo appunto aveva usato il Pisano nel riprodurre in marmo le composizioni di Giotto. [1]

Meno facile invece è la ricerca di chi gli fu maestro nel dipingere; forse, come si può anco credere per le parole del Vasari, egli incominciò sotto la disciplina del suo fratello maggiore Nardo. [2] L' arte d'Andrea fu il fe-

[1] Anche la ragione della data non si opporrebbe, quando non bastassero i caratteri delle sue sculture. Andrea da Pontedera o Andrea Pisano, moriva prima del luglio 1349, e se noi ammettiamo col Vasari che l'Orcagna sia morto di anni 60 e nel 1368, la sua nascita sarebbe avvenuta nel 1308, vale a dire 41 anno prima della morte di Andrea.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 123.

lice innesto di due Scuole, come dimostrano i suoi lavori in Santa Maria Novella, nei quali piegando l' arte per una via fino allora inesplorata egli sa bellamente fondere insieme la forza drammatica della composizione fiorentina con le piacevoli tinte della Scuola di Siena.

Il Sacchetti ha conservata memoria di una festevole comitiva di artisti accolta a San Miniato, dove, dopo un piacevole desinare, nel quale erasi bevuto molto vino, l' Orcagna, allora capo maestro a Orsanmichele, pose innanzi come tema di discussione il quesito, chi dopo Giotto fosse nella pittura il maestro più grande. Veramente non pare che al quesito siasi data precisa risposta nè che all' Orcagna, artista già noto, fosse data dal voto dei commensali la palma; [1] quantunque avessè già dipinto per commissione della famiglia dei Ricci l' intera cappella maggiore in Santa Maria Novella e nella stessa chiesa un' altra cappella e la tavola d' altare per la famiglia Strozzi, e che egli, sì per questi come per gli altri lavori, si debba stimare il più grande maestro in arte dopo la morte di Giotto.

Nell' anno 1357 troviamo l' Orcagna insieme con Neri Fioravanti, Benci Cioni, Francesco Salvetti, Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuti, Niccola Tommasi e Neri di Mione, a far parte della Commissione di architetti e pittori, la quale doveva decidere sul compimento del Duomo di Firenze. Dopo ripetuta prova di concorso fu accettato nell' agosto 1357 il modello delle colonne e dei pilastri presentato dall' Orcagna, [2] il quale, nell' anno successivo fu chiamato ad Orvieto per sopraintendere nel Duomo al lavoro dei mosaici, mentre già aveva incominciato a la-

[1] Sacchetti, op. cit., nov. CXXXVI, vol. II, pag. 220.

[2] Vedasi in Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin, 1827, tom. 2°, pag. 113-116, e Cesare Guasti, *Archivio storico*, nuova serie, tomo 17, pag. 140.

vorare le statue ed i bassorilievi destinati a ornare in Firenze il tabernacolo di Orsanmichele.

Chiesa di Santa Maria Novella in Firenze.

Nessun ricordo si è fin qui trovato in Santa Maria Novella rispetto al tempo, nel quale l'Orcagna ne decorava la cappella maggiore.[1] Ma il Baldinucci ci fa credere, che questi affreschi fossero danneggiati da una tempesta nel 1358;[2] essendosi conservati i resti nel loro cattivo stato per quasi un secolo, fino a quando cioè fu dato incarico di ridipingere la Cappella al Ghirlandaio, il quale riprodusse molti dei soggetti già trattati dal suo predecessore.[3] La stessa incertezza esiste riguardo alla data degli affreschi nella Cappella Strozzi, i quali potrebbero essere stati eseguiti prima del quadro condotto a termine nel 1357. Il primo di essi, il Giudizio Universale, adorna la parete dietro l'altare, in mezzo alla quale avvi un grande finestrone. Su questa parete egli distribuì la sua composizione; ma invece di presentare secondo il solito il Salvatore in gloria sostenuto da Angeli, l'Orcagna lo ha ritratto entro una mandorla in aspetto maestoso, nascosto per metà dalle nubi, e circondato da raggi. Ha le braccia distese, in atto di benedire con la destra e di maledire con la sinistra. Sulla testa, circondata dal nimbo con in mezzo la croce, porta il diadema celeste. Ai lati e librati in aria stanno tre angeli per parte, due dei quali in atto di suonare, mentre gli altri reggono i simboli della Passione. Più sotto, alla sua destra, sta inginocchiata vestita di bianco la Vergine, con le braccia incrociate al seno, guardando piena di venerazione e come inspirata, il Salvatore. Vicino ad essa sono dipinti un sopra l'altro due gruppi d'apostoli di

[1] Il Baldinucci nel vol. IV, pag. 395, dice, che questo è avvenuto nel 1350, senza però indicarci donde abbia presa questa notizia.

[2] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 396.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 123.

tre figure ciascuno, mentre gli altri sei seduti come i primi sulle nuvole e preceduti da San Giovanni, si vedono rappresentati con lo stesso ordine dall'altra parte. San Giovanni in ginocchio, con la testa e le braccia sollevate guarda, compreso di ammirazione, il Salvatore.[1] Inferiormente a questi si vedono dai due lati patriarchi e profeti, santi, sante e martiri, papi, cardinali, re e principi, la cui gioia è dimostrata da un gruppo di donne dipinte più in basso in atto di danzare presso una che prega.

In un canto un Angelo pigliandolo per mano aiuta a uscire dalla tomba uno degli eletti, che tiene lo sguardo rivolto al Paradiso dipinto sulla vicina parete. I colpevoli e i reietti stracciano le loro vesti digrignando i denti, e dimostrano in varii modi la disperazione loro. Donne torturate mostrano di sopportare il loro dolore con fermezza e dignità, mentre alcune altre contemplano rassegnate e in silenzio il Paradiso perduto. Vicino a quest' ultime un demonio trascina fuori della tomba con la corda un maladetto e lo conduce verso l' Inferno dipinto sulla parete a sinistra di contro al Paradiso. Il Salvatore dai lineamenti giovanili ha espressione assai dignitosa e regale. Nobile e quieta contemplazione scorgesi nei dolci lineamenti della Vergine, magre invece le forme e severi, quali si convengono a un famigliare del deserto, sono i lineamenti del precursore Battista. Per grandezza e austerità di carattere si fanno distinguere le figure degli Apostoli maestosamente seduti, come si è detto, sulle nuvole in belli e diversi atteggiamenti.

Gli altri gruppi, quello compreso delle donne che danzano, sono assai danneggiati dai restauri e dai ritoc-

[1] Indossa la solita tunica rossa coperta dal manto azzurro, ma l'una e l' altro sono molto alterati dall' umidità e dai ritocchi.

chi.[1] Quest' ultimo gruppo col suo elegantė intreccio e con la compostezza dei movimenti che ricordano le danze degli Angioli dipinte da Giotto nelle sue glorie,[2] si può tenere come l' originale concetto delle danze celesti che tanto incanto ci destano nei quadri del Beato Angelico. Nel distribuire questa grandiosa rappresentazione l' Orcagna obbedisce con scrupolosa esattezza alle leggi della composizione, sia col dividere simmetricamente lo spazio, entro il quale disporla, sia col dare a tutto il dipinto un aspetto così piacevole da arieggiare una visione celeste. L'eletto tipo dei volti si distingue per naturalezza e particolarità d' espressione. Vigorosi nei movimenti sono gli angeli, graziosi nella forma, ben proporzionati e così abilmente ritratti da sembrar veramente che volino. La cosa più notevole però è lo scorcio delle loro figure tanto prossimo alla perfezione, quanto il progresso artistico d' allora lo concedeva, senza che sia possibile immaginare come Giottino o Stefano avessero potuto far meglio, neppur quando fosse dimostrato vero quel che disse il Vasari, che essi fossero cioè, fino a un certo punto, maestri di prospettiva.

L'Orcagna aveva una idea esatta così delle proporzioni e delle forme umane, come un chiaro e delicato senso del bello. Vita, azione, grazia e prontezza di movimento, distinguono le sue figure, le quali sono da lui eseguite con grande facilità. In questo e nell' ossequio reso alla natura nel suo modo di comporre, egli è decisamente Giottesco, ma supera la Scuola, traendo maestrevolmente partito dai progressi del tempo, nel definire e rendere più precisa la forma, senza danno o sacrificio del parti-

[1] Tutta la parte più bassa del dipinto è danneggiata, solo qua e là è rimasto qualcosa, bastevole però a dare materia di giudizio intorno alla tecnica sua esecuzione.

[2] Vedasi il nostro vol. I, pag. 392 e seguenti.

colare o della massa. Le mani, i piedi e le articolazioni, sono simili a quelle delle figure di Giotto, ma sono condotte con istudio maggiore. Il panneggiare conserva la sua antica semplicità ed ampiezza di forma, e veste le figure con naturalezza. Le linee che ne risultano armonizzano bene fra loro, e le forme dispiegano in tutte le parti, prese insieme o separatamente, lo studio più coscienzioso. Nel colorire, la vivacità è combinata colla morbidezza, e la vigorìa della luce e dell' ombra non va disgiunta dalla trasparenza delle tinte. Con una larga e bene intesa distribuzione del chiaroscuro, egli ottiene il rilievo e la rotondità a un punto, a cui Giotto stesso non seppe giungere, e fa acquistare alla pittura un insieme armonioso e piacevole. Fu per queste sue qualità e con siffatti miglioramenti che egli preparò la via a perfezionare la prospettiva aerea, come aveva indovinato per intuito i risultamenti di quella lineare. L' Orcagna è in una parola la più esatta rappresentanza dei progressi artistici del suo tempo. Come si notò, sulla parete a destra ed a sinistra sono dipinti il Paradiso e l' Inferno. Il primo fresco ha sofferto molto dall'umidità e dal ristauro, ma al secondo toccò anche sorte peggiore. Nel Paradiso, il Salvatore e la Vergine, cinti di aureola e colla corona in capo, siedono sullo stesso trono sorretto dalle nubi; il primo collo scettro nella destra, [1] è figura piena di dignità; la seconda, con le braccia in croce sul petto, è in atteggiamento quieto e tranquillo. Ai lati del trono stanno serafini, cherubini e altri angeli rivolti a Cristo in atto di preghiera. [2] Sotto il trono vedonsi due Angeli che suonano e cantano, [3] ed ai lati gli Apostoli, i Profeti, i Santi, le Sante ed i Mar-

[1] Il manto azzurro è molto alterato nel colore.
[2] Quelli dipinti a destra sono assai danneggiati.
[3] Ambedue hanne le vesti ridipinte.

tiri, distribuiti gli uni sotto gli altri secondo la gerarchia, portando ciascun martire le insegne del patito martirio e andando accompagnato dal suo angiolo custode in atto di pregare, suonare o cantare. Nel mezzo, e sopra le nubi la scena ha termine con una danza di uomini e di donne, alla quale, vestite all' usanza del tempo, assistono molte altre figure. Da un lato sul davanti, un angelo introduce una donna invitandola a prender parte alla danza.

Questo importante motivo insieme con la scena della danza, che certo doveva essere una delle più piacevoli del dipinto, avrebbero quando non fossero stati interamente alterati dal restauro, data maniera di confermare l' osservazione fatta poco innanzi riguardo ad una consimile rappresentazione, le cui parti non guaste o deperite meritano la stessa lode già attribuita al Giudizio Universale. I Santi sembrano veramente in celestiale riposo, e i movimenti dei due angeli reggentisi sulle nubi ai piedi del trono; sono graziosi, sobrii e acconci, come sono grandiose e belle le loro forme. [1] Una soave espressione contemplativa aleggia sul viso degli eletti e inizia quella abbondanza di sentimento mite e tranquillo, che più tardi troviamo nei lavori dell' Angelico, del quale l' Orcagna è però artista più vigoroso, e che ricorda nelle sue opere il fare largo e grandioso che tanto si ammira in Giotto. Per concludere noi diciamo che nei lavori dell' Orcagna si trova tutta la forza e la grandezza della Scuola fiorentina moderata dalla gentilezza di quella senese. [2]

[1] Stanno con un ginocchio piegato sulle nubi; il primo di essi, veduto di fronte, suona con bel garbo la viola; il secondo, il quale si presenta quasi col dorso e colla testa sollevata, suona la cetra.

[2] L' osservatore deve studiare molto attentamente questi dipinti così guasti e alterati dai restauri e dai ritocchi, prima di poter arrivare a tal conclusione. La parte più alta, sulla quale a destra di chi guarda sono

L'Inferno è interamente ridipinto [1] e solo dalla Dantesca disposizione delle bolge ci è dato indovinare quel che l'Orcagna volle rappresentare. Sotto queste tre grandi composizioni avvi un finto basamento a imitazione di marmo bianco, sormontato da una cornice sostenuta da pilastri, che racchiudono riquadri a rettangolo, nel mezzo dei quali sono dipinti busti a chiaro scuro. [2]

La vòlta è divisa da quattro diagonali. Nel centro vedesi lo stemma degli Strozzi, intorno al quale sono rappresentati i simboli dei quattro Evangelisti. Nell' ornamentazione chiusa nelle diagonali sono dipinte figure allegoriche, e nei quattro medaglioni di mezzo ai detti scompartimenti sono rappresentati sopra fondo azzurro e stellato quattro Santi dell' Ordine domenicano, con ai lati di ciascuno due figure allegoriche delle virtù, com' è manifesto dai simboli che tengono in mano. Nella profondità dell' arco si vedono da una parte le figure di San Tommaso, Sant' Agostino e San Girolamo, e in quella di contro le figure di San Domenico, Sant' Ambrogio e San Gregorio, tutte ridotte a cattivo partito dalle ingiurie del tempo e più dal ridipinto. Nel centro dell' arco e sopra fondo dorato avvi lo stemma d' uno della fa-

dipinti i Cherubini ed i Serafini, è anche la meglio conservata. Le figure dei Santi dipinte più in basso sono guaste in parte e in parte ritoccate, e di quelle ancora più in giù e rappresentate sul davanti non è rimasta neppure una veste che non sia stata ridipinta, come lo furono persino le nuvole in alto e l'azzurro del cielo. Alla sinistra, molte delle teste sono scolorite, altre ritoccate ed alcune affatto nuove. Il gruppo del centro è, come si disse, tutto alterato.

[1] Il Ghiberti, nel suo commento al Vasari, vol. I, pag. XXIII, afferma, essere questo Inferno opera di Nardo. Il Richa nelle sue *Chiese Fiorentine,* vol. III, pag. 71, si mostra scandalizzato della rappresentazione di tanti scherzi e nudità, i quali, egli dice, sono mal adatti alla santità del luogo, e alla terribile idea del soggetto.

[2] Anco questo finto basamento è per la più parte rifatto. Questi freschi devono aver patito diversi restauri, fra cui va noverato quello d'Agostino Veracini che è il medesimo, il quale imbrattò i dipinti del Cappellone degli Spagnuoli attiguo alla chiesa.

miglia Strozzi. Nei vetri colorati del finestrone si vede rappresentata la grande figura di San Tommaso d'Aquino che manda raggi di luce, i quali illuminano un modello di chiesa che egli tiene in mano. Il tempo l' ha scolorita alquanto, ma le forme bastano a farci credere essere stata questa figura cavata da un disegno dell' Orcagna.[1]

Questi lavori furono probabilmente eseguiti prima del 1354, quando cioè Tommaso di Rossello ordinò la tavola della Cappella allo stesso Orcagna, a condizione che fosse finita in un anno e otto mesi; il quale fatto è confermato da una memoria che dichiara avere l'Orcagna mancato a siffatta condizione.[2] In questa tavola leggesi la seguente iscrizione:

Ani Dni MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me pinxit.

Tavola dell'altare.

La tavola è formata di cinque parti, ed è sostenuta da una predella. Nel mezzo, chiuso in una mandorla formata da serafini e cherubini, sta seduto in trono il Salvatore. Sul davanti un angelo per parte e inginocchiato, suona un istrumento. Colla destra porge il Salvatore il libro dell' Evangelo a San Tommaso di Aquino, e colla sinistra la chiave a San Pietro, inginocchiati presso di lui e a lui presentati, il primo dalla Vergine, alla cui destra stanno Santa Caterina e San Michele Arcangelo; ed il secondo da San Giovanni Battista, alla cui sinistra stanno invece San Lorenzo e San Paolo.[3]

[1] Nella parte superiore di questo finestrone vedesi la Madonna col bambino e di nuovo lo stemma della famiglia Strozzi.

[2] Vedi l'originale doc. in Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 392-393.

[3] Il manto azzurro del Salvatore è ritoccato nella parte inferiore. Ritoccato in parte è anche il manto scuro di San Tommaso, e la sua veste bianca è interamente rifatta. Scolorita è anche quella parte della veste di San Paolo che gli copre il petto, come manca parte del colore del fondo.

Nella predella sono rappresentate tre storie. In una vedesi un Santo a mani giunte e col capo levato come fosse rapito in estasi, mentre sta celebrando la Messa, e un frate che prendendolo per la veste sembra lo voglia chiamare in sè. Dietro a questo avvi un secondo frate, che accennando colla destra si avvicina all' altare, mentre più lontano si vedono altri intenti a cantare davanti a un leggio. Nella seconda è dipinta da un lato la navicella cogli Apostoli sbattuta dai venti, e sul davanti San Pietro aiutato da Cristo a passeggiare sull' acque.[1] Nella terza è rappresentato in un interno un Re steso morto sul letto, circondato da varie persone, alcune delle quali atteggiate a grave dolore. Fuori della stanza è dipinto l' arcangelo Michele colle bilance e la spada, in atto di pesare l' anima del defunto, la quale è in procinto d' essere presa da un diavolo, mentre dall' altra parte un Santo mette, sul disco che sale, un calice, e salva così, con grande disperazione d' un secondo demonio, quell' anima dall' Inferno. Anche in questo dipinto il Salvatore è rappresentato giovane con le forme tradizionali di Giotto non iscompagnate da una certa maestà.

Nella figura di San Tommaso d' Aquino vedesi come fosse portato innanzi lo studio delle forme; e la figura di San Pietro ha carattere pieno di forza ed energia. I panneggiamenti sono largamente trattati, e nelle scene della predella, ma più specialmente in quella del centro, si riscontra molta vivezza d' azione. Il colore è chiaro e luminoso, ma la pittura non presenta più la stessa grandiosità, nè l' esecuzione quel trattamento largo e finito a un tempo, come si osserva nelle pitture murali, nelle quali anche l' Orcagna, come la maggior parte dei suoi concittadini, mostra sempre una maggiore bravura. Un

[1] La testa di San Pietro ha sofferto, ed alcuni degli Apostoli sono ridipinti.

Santa Maria del Fiore.

altro quadro, nel quale si riscontra tutta la sua maniera, quello appeso al primo pilastro a sinistra di chi a Firenze entra in Santa Maria del Fiore. Esso rappresenta il protettore della città, San Zanobi, vestito cogli abiti pontificali e maestosamente seduto in cattedra coi Santi Crescenzio e Eugenio, inginocchiati l'uno alla destra e l'altro alla sua sinistra, tenendo il primo un turribolo, e l'altro un libro. Le figure allegoriche della Carità e della Umiltà tengono disteso un panno damascato dietro la cattedra del Santo, [1] il quale poggia i suoi piedi sopra i vizi, allegoricamente rappresentati, dell'orgoglio e della crudeltà. [2] Nel medaglione collocato sull'alto del dossale della cattedra è dipinto il Salvatore in atto di benedire, e nella predella due episodii della vita di San Zanobi. [3] Quantunque questo dipinto sia restaurato, tuttavia il colore è chiaro, luminoso. La figura del Santo, maestosamente seduto, ha tipo severo e sguardo animato. Il panneggiamento largo e facile veste bene la persona, e il disegno molto preciso definisce esattamente le forme.

Chiesa di Santa Croce.

Nella Cappella Medici a Santa Croce vedonsi alcune tavole, le quali mostrano, più o meno, i caratteri dei lavori di Andrea Orcagna. Che se non fossero di lui, esse mostrano certamente di appartenere alla sua scuola, od a chi seguiva la sua maniera. L'una, colla data del 1363, rappresenta i quattro Dottori della Chiesa, Agostino, Gregorio, Girolamo e Ambrogio, e nelle quattro cuspidi si vedono le mezze figure degli Evangelisti. [4]

[1] La testa della Carità è molto guasta.

[2] Il primo ha sulla testa due corna dorate, e il secondo morde un fanciullo che tiene stretto fra le mani.

[3] In uno un giovane richiamato in vita, in un altro l'olmo seccato che rifiorisce.

[4] Questa tavola, indicata col n. 33, sarà da noi nuovamente ricordata quando discorreremo di Niccola di Tommaso. Le figure sono di grandezza quasi naturale e la pittura è ben conservata. Dacchè furono scritte queste pagine, la tavola venne divisa e unita con un'altra di diverso au-

La seconda rappresenta San Giovanni Gualberto seduto in cattedra. Ai lati furono dipinti quattro episodii della sua vita. Nel mezzo della parte superiore avvi in piccole proporzioni la figura di Nostro Signore in atto di benedire, con ai lati un serafino e un cherubino per parte. Sulla base vedesi nel quadretto del centro un *Ecce Homo* e negli altri cinque ai lati cinque piccole mezze figure di Santi e di Sante. Anco in questo dipinto si riscontra uno stile che rammenta quello dell' Orcagna. [1]

Una terza tavola nella stessa cappella rappresenta la Vergine col bambino fra San Gregorio papa e San Giobbe. Nell' iscrizione è indicato l' anno *domini* 1365 con l' aggiunta delle seguenti parole: *Tellinus Dini fecit fieri hoc opus pro aīa su.* Nella base sonvi tre storie, quasi interamente cancellate. Questo dipinto si mostra artisticamente inferiore ai due primi. [2] Molta rassomiglianza con lo stile dell' Orcagna si riscontra in un' altra tavola, rappresentante in grandezza naturale San Matteo, che ritto in piedi ha la penna e il libro nelle mani. Questa tavola dalla chiesa di Santa Maria Nuova in Firenze fu trasportata nel Refettorio delle monache francescane nell' Ospedale omonimo. Dal viso del Santo, dipinto con nobile portamento, traspare una certa maestà a malgrado dei suoi severi lineamenti. [3]

Santa Maria Nuova.

tore che rappresenta la Vergine col Putto e quattro Santi ai lati, con Cristo seduto in trono nella cuspide di mezzo, in atto di benedire con la destra, con una mezza figura di Santo in ognuna delle quattro laterali. In basso avvi la data del 1372. Queste tavole riunite formano presentemente il quadro dell' altare maggiore in Santa Croce.

[1] La figura principale è quasi di grandezza naturale, e la pittura in generale è ben conservata. Questa tavola è indicata col n. 21.

[2] È indicato col n. 36, e le figure principali, abbastanza conservate, son poco minori del naturale.

[3] Questa tavola, erroneamente attribuita da taluno a Lorenzo di Bicci, si trova ricordata a pag. 92 del vol. VII del Richa, nella illustrazione della chiesa di San Matteo, come lavoro della maniera di Giotto. Da ultimo questa dipinto passò nella raccolta dei quadri dell' ospedale di Santa Maria Nuova,

Nelle composizioni delle quattro storielle dipinte ai lati colla leggenda del Santo, noi troviamo bene distribuite e piene di vita le figure, belle le proporzioni, molto naturali i movimenti e un disegno studiato e preciso. Il panneggiamento veste bene le figure, e il colorito è a tinte forti e vigorose. In queste storie, come nella figura del Santo, noi riscontriamo caratteri e maniera quali vedonsi nelle opere dell'Orcagna. [1]

ed il signor Gaetano Milanesi ci ha fatto conoscere come risulti da alcune memorie che Mariotto di Nardo eseguiva per l'altar maggiore della chiesa di San Matteo nel 1415 una tavola con la figura di quel Santo. Ma come i caratteri e la maniera del dipinto son della fine del secolo decimoquarto e ricordano le opere dell'Orcagna, così noi siamo d'avviso che non sia questo il quadro, cui si riferiscono le citate memorie, ma crediamo invece che sia quello stesso da noi già ricordato e che fu commesso all'Orcagna dai Consoli del Cambio, tanto più che i quattro tondi in campo rosso sparso di monete che sono nel quadro, rappresentano l'insegna dell'arte del Cambio, e la forma rettangolare della tavola assai più alta che larga mostrasi più acconcia al collocamento sopra un pilastro che non sopra un altare. Di Mariotto che ricorda il Vasari (vol. II, pag. 136) nella vita di Andrea Orcagna, noi avremo occasione di parlare nuovamente, quando terremo parola di Francesco Traini.

[1] In una di esse vedesi Cristo tra quattro Apostoli che chiama Matteo dal banco, e in essa leggonsi le seguenti parole: « *Quomodo Sanctus Mathaeus recessit de teloneo, et secutus est Cristum.* » Nella seconda è rappresentato San Matteo che doma i dragoni, mandati dal mago per recargli molestia e l'iscrizione dice: « *Quando miserunt super eum sanctum Mathaeum dracones.* » Nella terza è dipinta la Storia della resurrezione del figlio di Egippo re dell'Etiopia, e nell'ultima quando Matteo è decapitato da un soldato, come apparisce dalla seguente iscrizione « *Quomodo sanctus Mathaeus resuscitavit unum mortuum* » e « *Quando S. Mathaeus fuit occisus.* » Nei due tondi ai lati della cuspide centrale si vedono due angeli, uno dei quali ha una corona in mano ed è rivolto all'altro che tiene la palma; nei quattro tondi alquanto rilevati che trovansi sopra fondo rosso sono sparse delle monete d'oro. La bella forma architettonica della cornice che è pure dorata, dovrebbe essere lavoro eseguito su disegno dell'autore stesso del dipinto. La conservazione di questa pittura è buona. La predella contiene nel mezzo la Crocifissione di Nostro Signore ed ai lati alcune Storie tolte dalla vita di San Niccolò. Abbiamo in questa predella che oltre essere i soggetti diversi da quelli della vita di San Matteo apostòlo, è diversa anche l'esecuzione e di un merito inferiore, motivo per cui ci sembra evidente, anche per la larghezza della predella, che essa doveva appartenere ad un altro quadro.

Nella seconda cappella appartenente alla Compagnia della Misericordia nel chiostro della Badia a Firenze si vede una tavola rappresentante la discesa dello Spirito Santo. La Vergine è dipinta in piedi colle braccia incrociate sul petto, con intorno gli Apostoli inginocchiati. Librata in aria, sopra la Vergine, sta la colomba fra raggi luminosi con un angelo per parte. Questo quadro, rinchiuso in una cornice moderna, è stato in parte restaurato,[1] ma se osserviamo le forme, i tipi delle figure, l'individualità impressa in ognuna di esse, l'azione naturale, il panneggiamento largo e facile e la tecnica esecuzione, vi troviamo la maniera delle opere dell'Orcagna. Che se non fosse il dipinto interamente suo, potrebbe supporsi che sia stato fatto coll'assistenza del fratello Iacopo.

Chiesa della Badia.

Il quadro di Andrea Orcagna che ornava un tempo la chiesa di San Pier Maggiore[2] a Firenze, trovasi ora nella Galleria Nazionale in Londra. La tavola centrale rappresenta l'incoronazione della Vergine con due angeli ai lati del trono, e dieci altri inginocchiati sul davanti in atto di suonare varii istrumenti. Nelle tavole laterali vi sono ventiquattro Santi inginocchiati e disposti in bell'ordine, rivolti verso il trono. Tra questi si fa notare San Pietro, il quale oltre la croce e le chiavi sostiene sulle ginocchia il modello della chiesa di San Pier Maggiore, per cui, come sappiamo, l'Orcagna fece il dipinto.[3]

Galleria Nazionale di Londra.

[1] In alcuni luoghi fu la pittura più qua e più là ritoccata, come, per esempio, si osserva nel manto rosso di San Simone e nella danneggiata veste rossa di San Filippo. Nè sono questi soltanto i danni patiti dal quadro poichè anche il fondo dorato ha in parte sofferto e le tavole laterali sono verticalmente spaccate. Dalla seguente iscrizione è manifesto, che i restauri appartengono all'ultimo secolo: *Tabulam hanc, vetustate fere deletam propria manu hanc in formam redegit can. Bonsus Pius Bonsi hujus Sacelli patronus A. R. S. MDCCLXXI.*

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 124.

[3] Stava questa tavola sull'altar maggiore; nel 1677 fu trasportata

Altri nove pezzi più piccoli che formavano la parte superiore del quadro, furono rimessi al loro posto, e sono la Trinità con gli angeli ai lati, l' Adorazione dei Re Magi, la Resurrezione di Cristo, le Marie al sepolcro, l' Ascensione di Nostro Signore, e la discesa dello Spirito Santo.[1] Quando l' Orcagna dipinse nella Cappella Strozzi doveva per certo godere riputazione di valente maestro, perchè ci è noto che nel 1355 egli metteva mano al Tabernacolo di Orsanmichele,[2] e nell' anno seguente lo vediamo fra i consiglieri pei lavori del Duomo, e sappiamo che nel 1358 fu chiamato ad Orvieto. Il Tabernacolo d' Orsanmichele è uno dei grandi esempi di architettura, di scultura e di mosaico di quel tempo. Ma senza entrare minutamente nei particolari di questo monumento tanto giustamente lodato e ammirato dai migliori giudici in arte di quasi tutti i paesi, basterà dire che nei bassorilievi del basamento l' osservatore trova nella composizione e nelle figure lo stile grandioso ad un tempo e quell' espressione d' elegante dolcezza, che è qualità particolare delle Vergini e degli angeli rappresentati nei suoi dipinti. Nell'uso dello scalpello egli mostra forza ed energia anche maggiore di quando usa il pennello; preciso nel rendere le forme, conduce e modella ogni parte con molta cura, finitezza e diligenza. E come i suoi affreschi vanno

Tabernacolo di Orsanmichele in Firenze.

nella Cappella Della Rena, dalla qual famiglia l' ebbe in eredità il marchese Roberto Pucci, da cui passò nella raccolta Lombardi-Baldi sino a che nel 1857 fu venduta alla Galleria Nazionale di Londra. Sono indicati coi num. 569-578. Nella stessa Galleria di Londra, sotto il num. 581, stanno tre figure di Santi che sono attribuiti a Spinello Aretino, ma che invece hanno i caratteri dei lavori dei seguaci di Andrea.

[1] Sono indicati coi numeri 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577 e 578, e provengono essi pure dalla raccolta Lombardi-Baldi.

[2] Vedi Ricordi in Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 52 e seguenti, i quali provano che l' Orcagna era capomaestro di Orsanmichele dal febbraio 1355 fino al 1359 col salario di otto fiorini al mese. Vedi la descrizione d' Orsanmichele nel poema del Sacchetti riportato dal Gualandi, op. cit., Serie III, pag. 133 e seguenti.

innanzi a tutti quelli eseguiti dai rivali suoi, così queste sculture superano per valor d'arte tutte quelle dei contemporanei di lui. Il migliore dei bassorilievi è quello che rappresenta il Transito della Vergine. Nulla può essere meglio eseguito del gruppo, nel quale la Vergine è portata in cielo dagli Angeli, mentre per una certa rigidità di forme si trova meno perfetta la parte inferiore, ov' è rappresentata la Madonna morta e circondata dagli apostoli, quantunque spicchi anche questa per la passione che vi traspare, per la forza espressiva e caratteristica delle figure e dei movimenti, e per molta larghezza di panneggiare.[1]

Dopo osservati questi capolavori viene facile una domanda, donde cioè abbia tratto l'Orcagna il vigore e la caratteristica del suo stile, quando non si voglia ammettere che appunto l' abbia cavata dai grandi precetti di Giotto seguiti e vivificati dall' ispirazione di Andrea Pisano, di cui l' Orcagna si mostra nei suoi lavori seguace. E sembra infatti che dallo studio dei rilievi delle porte di bronzo del Battistero e da quelli del campanile di Santa Maria del Fiore cavasse l'Orcagna quello stile bello, nobile e grandioso, che gli fa onore, e che vediamo applicato nel Tabernacolo di Orsanmichele. Il genio di lui è provato dalle sue opere di pittura e di scultura, come l' abilità sua anche nell' architettura è dimostrata dalle belle proporzioni di quel Tabernacolo, dall' armonia delle parti sue fra loro e dall' insieme

[1] Gli altri bassorilievi intorno al basamento del Tabernacolo sono sul lato destro, la Nascita della Madonna e l'Andata al Tempio, e in mezzo di questi, entro una formella più piccola, la Fede. Sul davanti lo Sposalizio di Maria e l' Annunziazione, e nel mezzo la Speranza. Sul lato sinistro la Nascita di Nostro Signore e l' Adorazione dei Re Magi colla Carità in mezzo. Nell' ultimo, la Presentazione al Tempio e l' Angelo che annunzia a Maria di fuggire in Egitto. Vi sono inoltre tra i pilastri e le cuspidi, ricche di elegante ornato, alcune figure di Angeli, di Santi e di Profeti.

della composizione, oltre che dalla eleganza e bellezza degli ornamenti che lo compiono e che tutti ammirano.[1] Questo grande lavoro porta scolpita la seguente iscrizione: «*Andreas Cionus pictor Florentinus oratorii archimagister extitit hujus MCCCLIX*». Nella quale iscrizione è evidente che l'Orcagna volle far conoscere che non solamente egli era scultore, ma ancora pittore; la qual cosa sarebbe confermata da quanto racconta il Vasari allor che narra come egli usasse nelle pitture di dire: *fece Andrea di Cione scultore;* e nelle sculture: *fece Andrea di Cione pittore.*[2] Bensì è vero però che a noi manca ogni prova di questa asserzione molto esatta e molto vera, ma ciò proviene forse dalla perdita avvenuta di quelle opere, le quali portavano tali iscrizioni, e che non ci sono indicate neppure dallo stesso Vasari.[3] Questo storico attribuisce all'Orcagna la Loggia dei Priori, detta Loggia dei Lanzi,[4] ma ora è provato da documenti che l'ordine di fabbricarla fu dato dal Generale Consiglio il 21 novembre del 1356,[5] e la fabbrica fu soltanto incominciata nel 1376 sotto la direzione di Benci di Cione Dami e di Simone di Francesco Talenti.[6]

[1] Il Vasari giustamente osserva che l'Orcagna «nato in Fiorenza cominciò ancora fanciulletto a dar opra alla scultura sotto Andrea Pisano»: vedasi vol. II, pag. 123. Il Richa, op. cit., vol. I, pag. 1, dice che una copia dello schizzo originale di questo Tabernacolo si vedeva al suo tempo nella famiglia Strozzi.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 133.

[3] Così Francesco Francia nei suoi quadri metteva *aurifex*, e nelle opere di orificeria *pictor*, ed egualmente abbiamo veduto nel Vecchietto senese, il quale nelle sue sculture o getti in bronzo si segnava *opus Laurentii Petri pictoris*, e nelle sue tavole dipinte *opus Laurentii Petri sculptoris*, come lo dimostrano le sue statue alla Loggia degli Ufficiali, il bronzo nella chiesa dell'Ospedale grande in Siena e la sua tavola a Pienza, come si vedrà a suo tempo nella vita rispettiva.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 130.

[5] Vedi Gaye *Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 526-8.

[6] Vedi Passerini, *La Loggia dei Priori*, nelle *Curiosità storico-artistiche*. Risulta pure che non sono dell'Orcagna i bassorilievi attribuitigli

Duomo d' Orvieto.

In questo tempo il Duomo d' Orvieto era prossimo al suo termine, ma i suoi mosaici esterni erano ancora incompiuti nè finite le pitture interne. Gli Orvietani fecero ai Fiorentini premura onde avere l' Orcagna ai servigi dell' incompiuto loro tempio, e, quantunque a malincuore, fu data ad Andrea licenza d' accettare l' invito, ma soltanto ai primi di giugno del 1358. Una memoria dice che il 14 di quel mese fu da lui in presenza di due vicari, del reverendissimo Egidio Albornoz legato apostolico e di sei dei settemviri del magistrato di fabbrica del Duomo, firmato un contratto, nel quale si obbligava di lavorare per un anno, come scultore, pittore e mosaicista, in qualità di capomaestro dell' opera, dopo però che avesse condotto a termine il suo lavoro di Orsanmichele, che si prevedeva dovesse durare ancora 14 mesi. Fu combinato inoltre potesse l' esecuzione del contratto prorogarsi di anno in anno a piacimento degli Orvietani, alla sola condizione di un preavviso di quattro mesi alla scadenza del contratto.[1] Firmato il quale, l'Orcagna fece ri-

dal Vasari (vol. II, pag. 130) ma bensì d'altri artisti, i cui nomi son pure ricordati nella Nuova Guida pubblicata da Ermanno Loescher nel 1873 *Firenze e suoi dintorni* per Iacopo Cavallucci. I disegni furono dati da Agnolo Gaddi nel 1383. La Giustizia e la Prudenza sono scolpite da Giovanni d' Ambrogio (1380-86), la Fortezza e la Temperanza da Giovanni di Fetto, il quale lasciò il lavoro incompiuto nel 1385. Iacopo di Piero dette loro termine ed effigiò anche la Fede. La Carità, gruppo di alto rilievo, fu data a fare a Luca di Giovanni sanese, quindi a Piero di Giovanni tedesco, e finalmente a Iacopo di Piero Guidi. Leonardo, monaco vallombrosano, ornò i fondi delle lunette mistilinee di vetri colorati, e Lorenzo di Bicci colorì al naturale e lumeggiò di oro le figure ricordate. Gli stemmi in alto furono scolpiti da Niccolò di Pietro d' Arezzo, ed i leoncini dei pilastri vennero condotti da Jacopo di Pietro Guidi, già ricordato. Ma il Vasari gli attribuisce anco la fabbrica della Zecca, la quale fu eretta nel 1361. Vedasi Gaye, op. cit., tomo I, pag. 512. Questo edificio fu ridotto ad uso della Posta delle lettere nel 1865 dall' architetto Mariano Falcini.

[1] Il salario d'Andrea doveva essere di trecento fiorini in oro per anno, pagabili a rate mensuali di 25 fiorini, come risulta dall' originale documento pubblicato da Gaetano Milanesi nel vol. III, pag. 100 e seg. del

torno a Firenze, ove continuò a lavorare a Orsanmichele e donde non mosse per Orvieto che al 21 di febbraio 1359, rimanendovi per quattordici giorni, con suo fratello Matteo di Cione, col quale, dopo avere accuratamente stabilito il modo d'eseguire il lavoro durante la sua assenza, fece di nuovo ritorno a Firenze. In quell'occasione e prima di lasciare Orvieto, gli fu, insieme col fratello e in nome delle Autorità, offerto un pranzo dall'architetto Andrea di Siena, che estese l'invito al pittore di vetri Consiglio di Monteleone, Andrea da Siena architetto, Matteo da Bologna maestro di pietra, a Ugolino di prete Ilario pittore, a Giovanni Leonardelli, frate di San Francesco, pittore mosaicista.[1] Scorsi otto mesi, e poco oramai rimanendo a fare a Orsanmichele, l'Orcagna fece il 18 ottobre 1359[2] nuovamente ritorno ad Orvieto col fratello Matteo scultore, che doveva sotto i suoi ordini lavorare a quell'opera col salario di otto fiorini al mese.[3] Ma i Fiorentini, i quali mal sopportavano ch'ei restasse lontano, lo richiamarono nel febbraio del 1360 a Orsanmichele, dove egli avrebbe potuto rimanere, senza l'ostinata insistenza degli Orvietani a richiederlo. Esiste una lettera[4] dell'8 agosto di quell'anno, nella quale i Fiorentini lo sciogllevano nuovamente dai suoi impegni e lo raccomandavano agli Orvietani, scusandosi d'avere tanto indugiato a mandarlo. Ma ben presto egli non si trovò più d'accordo coi capi della fabbrica, i quali lo assolsero il 12 settembre del 1360

Giornale storico degli Archivi toscani, e dal Luzzi, *Il Duomo di Orvieto*, pag. 364.

[1] Egli fu in Orvieto per 14 giorni di congedo, e per il desinare è annotata la spesa d'un fiorino. Vedasi Della Valle, op. cit., pag. 115-116 e 284.

[2] Vedi di nuovo Della Valle e Milanesi.

[3] Idem.

[4] Per questo documento vedasi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 512, e Milanesi, op. cit.

dagli obblighi suoi.[1] Rimase ancora ciò null' ostante alcun poco tempo in Orvieto, per terminare un mosaico ordinatogli quattro giorni dopo la rottura del contratto, per la Facciata del Duomo.[2] Partendo egli lasciò il suo posto al fratello Matteo che lo tenne fino all' agosto del 1367.[3] Per questo mosaico erasi convenuto che quattro maestri nominati dagli Orvietani e due scelti dall' Orcagna dovessero valutarne il prezzo, dopo che fosse finito. Petruccio Vanni andò da Roma il 10 febbraio 1361 a compiere questo dovere,[4] ma il parere di lui non è conosciuto. Molto tempo scorse però prima che conoscesse l' Orcagna il prezzo attribuito al suo lavoro, ed un anno era già passato dalla sua esecuzione, quando Ugolino e Iacopo di Lotto, per parte dell'Autorità del Duomo, e Matteo Cecco di Assisi e maestro Paolo di Matteo, si radunarono e fecero rapporto il 15 settembre 1362, che i colori delle pietre e le paste non erano quelle convenute e che il mosaico, il quale misurava 31 palmi di diametro, non essendo in piano, nè buono il cemento, difficilmente avrebbe durato.

A dispetto però di questo rapporto sfavorevole, le Autorità di Orvieto si radunarono lo stesso giorno ed ordinarono che 60 fiorini d' oro fossero pagati ad Andrea Orcagna.

Nessun ricordo abbiamo più dell'Orcagna sino al 4 ottobre 1364, nel quall' anno in compagnia di Pietro Migliore, di Francesco Salvetti e di Giovanni Gherardini, viene di nuovo consultato per certi lavori da farsi al Duomo, e

[1] Vedi Milanesi, op. cit., e Luzzi, *Il Duomo di Orvieto.*

[2] Vedi l' originale contratto in Luzzi, op. cit., pag. 364.

[3] Vedi Della Valle, *Stor.*, pag. 284. In tutti i casi i pagamenti all'Orcagna cessarono d' essere notati. Il nome di Matteo di Cione si vede fino al 1380 in un' annotazione di lavori eseguiti a Orsanmichele. Vedi Passerini, *Gli Stabilimenti di Beneficenza* ec. Firenze, pag. 53.

[4] Vedi Milanesi, op. cit., 44.

due anni più tardi, cioè nel 1366 il 29 agosto, lo troviamo nel Consiglio dei pittori insieme con altri maestri chiamati dagli operai del Duomo [1] e nel 1368 lo troviamo nel registro dei pittori di San Luca. [2] Vuole il Vasari che l'Orcagna abbia vissuto fino al 1389, ma ciò non può essere, quando da istrumento fatto nel 1376 davanti a pubblico notaio in Firenze risulta che Cristoforo Ristori fu nominato tutore di Tessa e di Romola figlie d'Orcagna e della vedova Francesca di Bencio d'Azzuccio Vaj. [3] E perchè abbiamo veduto che nel 1368 era gravemente ammalato ed è questa l'ultima notizia che abbiamo di lui, si può credere che cessasse poco dopo di vivere. E se accettiamo quello che dice il Vasari che moriva cioè di anni 60 egli dovrebbe esser nato circa il 1308. Ma anco su ciò è da desiderare che qualche nuovo documento venga a chiarire questo punto. Secondo lo stesso Vasari, l'Orcagna dipinse nel Camposanto di Pisa i grandi affreschi del Trionfo della Morte e del Giudizio universale. [4] Ma questa affermazione merita d'essere esaminata. Alla fine della parete a sinistra di chi entra, un valente maestro di pittura dipinse i beneficii della vita contemplativa in confronto di quella attiva, cercando dimostrare, come mentre ci lasciamo sedurre dai piaceri e dai godimenti della ric-

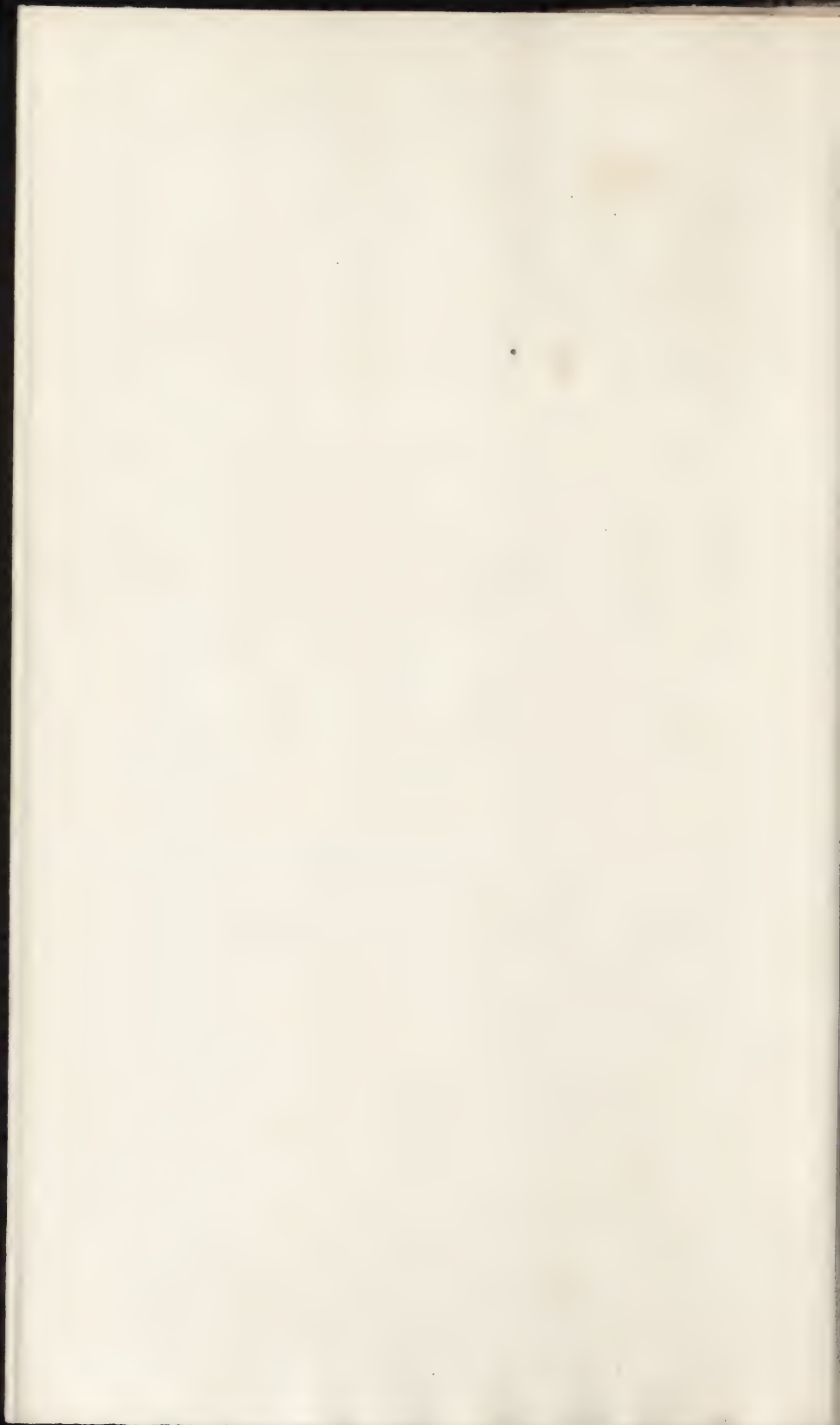
Camposanto di Pisa.

[1] Il Consiglio era composto di orefici, di maestri e di pittori: Perus Miglioris, Bettus Gerii, Simon Grimaldi, Benincasa Lotti et Pierus Gherii aurifices; Taddeus Gaddus, Andreas Cionis, Nicolaus Tomasi, Johannis Bensi, Andreas Bonaiuti, Nerius Monis, pictores; Nuccius Montini, Nerius Fioravantis, Ristorus Cionis, Bernardus Pieri, Bencius Cionis, Ciardinus Guena, Franciscus Salvetti, Franciscus Neri q. Baldi, magistri. Per queste notizie vedasi Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. II, pag. 113-118 ed a pag. 166 in nota e Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 583.

[2] Intorno alla registrazione dell'Orcagna nella Compagnia di San Luca vedasi quanto si disse a principio, in nota.

[3] Vedi Bonaini, *Memorie inedite*, op. cit., pag. 106.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 125-7. Il Ghiberti non dice nulla su di ciò, e per questo il Rosini lo rimprovera. Vedi *Storia della Pittura*, op. cit., vol. II, pag. 78 e 98.

TRIONFO DELLA MORTE, Pittura d' Orcagna (?) nel Camposanto di Pisa.

chezza, la morte sopraggiunga improvvisa a colpirci, mentre il povero eremita si rallegra del suo approssimarsi, e l'aspetta senza timori. Varii episodi illustrano questo soggetto. In mezzo a un paese deserto e rigido che occupa la parte destra dell'affresco, una compagnia di gentiluomini e di dame s'avviano a cavallo alla caccia col falcone, seguitata da servi che conducono i cani. Questa compagnia è arrestata da una scena punto attraente, poichè innanzi a loro si presenta diritto in piedi l'eremita Macario vicino a tre casse da morto aperte, che senza dubbio servono d'argomento al sermone scritto nella pergamena, cui egli accenna. Nella prima cassa vedesi un cadavere signorilmente vestito, ingrossato e coperto in parte da un panno funebre: nella seconda un altro con la corona in capo, ma lacero nelle vesti e in parte evidentemente decomposto: nella terza uno scheletro, dal quale lentamente si allontana all'avvicinarsi della brigata un serpente. L'idea della morte così vivamente espressa e rappresentata nella sua severa nudità a una compagnia di piacere, impressiona in varii modi la comitiva. Uno dei cavalieri monta un cavallo che d'un tratto si ferma e piega ritroso la testa, mentre il cavaliere attonito lo spinge innanzi per osservare. Alla destra di lui un altro cavaliere si tura il naso, mentre il suo cavallo allunga il collo e la testa guardando fisso cogli occhi scintillanti; e vuolsi che la figura di questo personaggio sia il ritratto di Andrea Uguccione della Faggiuola aretino.[1] Nella comitiva vedesi una signora in aspetto timido e pensieroso, mentre il suo cavaliere rivolto ad essa arditamente accenna gli oggetti che sono la causa della sua attenzione. La scena è piena di forza drammatica e di espressione. Il sentiero erto e scosceso, sul quale la cavalcata si avvia, conduce ad un

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 25.

eremo, accanto a cui un barbuto e incappucciato eremita sta leggendo seduto, mentre un altro in piedi appoggiato ad un bastone lo guarda, e un terzo munge sotto un albero una capra. Con questo motivo si vollero rappresentare i vantaggi del tranquillo ritiro e della penitenza. A destra di questa scena, ma più in basso e divisa da alte ed aride roccie, è dipinta un' allegra comitiva di uomini e di donne che suonano e cantano seduti in vicinanza d' un boschetto, mentre i genii dell' amore colle fiaccole accese si librano sulle loro teste. Uno di questi personaggi vuolsi che sia Castruccio di Lucca,[1] ed è quello che seduto con uno sparviero sul pugno è rivolto a un' avvenente giovane che suona la viola. Alla destra di lui una figura di donna accarezza un cagnolino e porge orecchio compiacente alle lusinghiere parole d' un cavaliere che le sta vicino. Ma la Morte librata a volo scende precipitosa, armata di falce, e con rapido movimento si appresta a colpirla. La Morte ha l' aspetto feroce e la forma d' una vecchia scarna, con lunghi e scompigliati capelli, vestita di nero con larghe ali da pipistrello. Sul davanti e nel mezzo del quadro è rappresentata una folla di poveri, in parte seduti e in parte barcollanti e appoggiati alle grucce, i quali rivolti con movimenti risoluti alla Morte la chiamano ad alta voce pregandola d' affrettare la fine delle loro sofferenze, come è dimostrato da un cartello tenuto in mano da uno di quei miseri.[2] Ma essa non dà loro ascolto, e dopo aver mietuto molta gente, tra cui re, principi e papi, si affretta verso la comitiva, dove regnano il piacere e l' amore. Sopra quei morti vedonsi, librati in aria ad ali spiegate,

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 125.

[2] « Dacchè prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d' ogni pena,
Deh vieni a darne omai l' ultima cena. »

due angeli, che tengono distesa una larga pergamena con sopra una iscrizione, la quale ci fa conoscere come non valga nobiltà, ricchezza, ingegno e gioventù, contro i colpi inaspettati della morte.[1] Sopra alcuni morti accatastati vedonsi volare demoni che sorprendono le anime, quando escono dalle bocche dei defunti condannati al fuoco eterno. Ma tra quei dannati sembra che uno abbia vissuto virtuosamente, perchè la sua anima, invece che dal demonio, è presa da un angelo che la porta in Paradiso. Su per il cielo vedesi una legione di angeli, alcuni dei quali forniti della croce, simbolo di redenzione, e una compagnia di diavoli con lunghi uncini. I primi si contendono il piacere di trasportare le anime dei beati in Paradiso, mentre i secondi s' affrettano per portare all' Inferno quelle dei dannati, formando gruppi pieni d' imaginazione, di forza e di vita. L' Inferno vedesi in lontananza, nell' alto d' una roccia, dond' escono fiamme e dove i demoni cacciano dentro le anime dannate.[2]

[1] « Ischermo di savere e di ricchezza,
Di nobiltade ancora e di prodezza,
Vale niente ai colpi di costei;
Ed ancor non si trova contra lei,
O lettore, nè uno argomento.
Eh! non aver lo 'ntelletto spento
Di stare sempre in apparecchiato,
Che non ti giunga in mortal peccato. »

Vedi Grassi (*Descrizione storica e artistica di Pisa*, vol. II, pag. 232), citato nel Vasari, vol. II, pag. 126, nota 3.

[2] I vestiti dei cavalieri e delle dame che vanno a caccia, son quasi tutti ridipinti, e si può dire la stessa cosa del gruppo centrale, ove molti dei panneggiamenti son pure o ritoccati o cancellati. Della Morte, eccetto parte delle gambe e delle ali, tutto il resto è rinnovato. I vestiti delle figure presso il boschetto sono in gran parte ripassati. Il cielo è danneggiato, ed il primo e terzo angelo sono alterati dal ridipinto. Lo stesso può dirsi degli altri angeli e dei demoni, i quali sono in alcuni luoghi macchiati o ritocchi, o privi in parte del colore. La cornice che racchiude questo dipinto manca in gran parte del colore, ma nell' alto da un lato è rimasta (in una losanga) la mezza figura di uno scheletro con una pergamena, sulla quale è scritto: « *Secundus natus Abel, primus mortuus;* » mentre in quella accanto vedesi la mezza figura di un uomo

In questa composizione noi troviamo ordine, simmetria e buona disposizione. Ogni parte è legata all' altra in maniera da formare un buon insieme. È una tragedia in azione, le cui scene sono unite e regolate con arte e buon successo. Le parti sono bene sostenute, ed ogni figura ha nel gruppo il suo significato, come ogni gruppo ha nel dramma il suo posto ed una forza straordinaria d'azione, spinta qualche volta fino ad un volgare realismo.

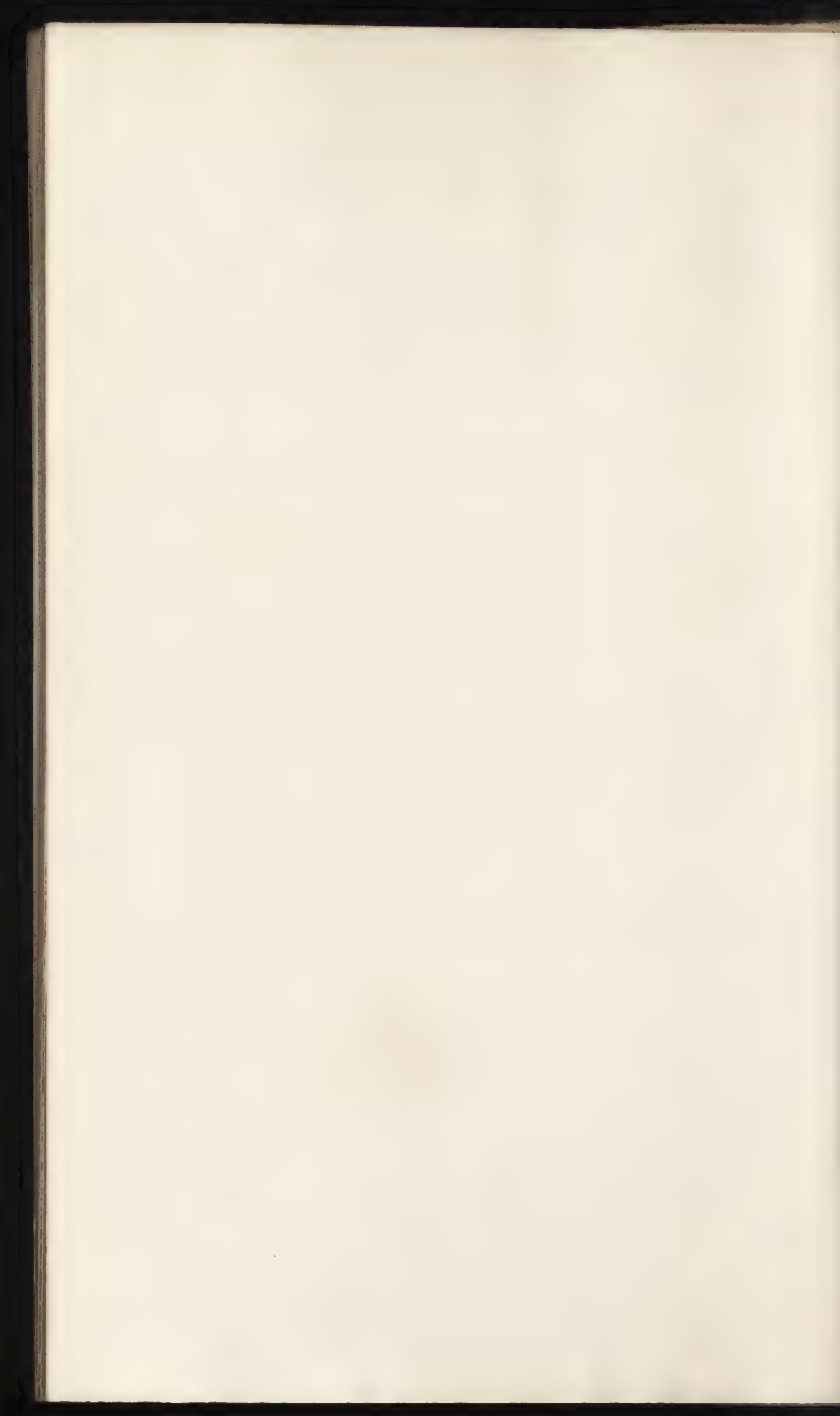
Giudizio finale.

Accanto a questa allegoria trovasi l' altra pittura rappresentante il Giudizio universale. Nel centro, il Salvatore in aspetto minaccioso siede in trono, racchiuso entro una mandorla; con la sinistra indica la ferita del costato, e tiene l' altra alzata verso i reprobi. Alla sua destra la Madonna, anch' essa racchiusa entro una mandorla, guarda pietosamente ai condannati. Di sopra e ai lati, vi sono sei angioli che portano i simboli della Passione. Più sotto sur una stessa linea da ambedue le parti vedonsi gli Apostoli seduti in varii e ben appropriati atteggiamenti.[1] Immediatamente disotto al Salvatore e alla Vergine avvi un gruppo di quattro arcangeli d' aspetto maestoso e terribile; il primo d' essi ritto in piedi cinge una spada, e tiene in ciascheduna delle sue mani una pergamena, sur una delle quali erano senza dubbio scritte le parole: « *Venite benedicti* » e nell' altra: « *Ite maledicti.* » Questa figura è rappresentata con quella severità e grandezza primitiva che era consueta ai pittori e musaicisti dei tempi precedenti. Ai suoi piedi sta il secondo seduto con sguardo minaccioso e tutto avvolto nel manto tenendo con una mano un lungo rotolo spiegato,[2] mentre gli altri due, collocati uno per parte, danno fiato alle trombe.

con un' altra pergamena, sulla quale leggesi: « *Primus natus Kayn primus homicida.* »

[1] Tutti i vestiti degli Apostoli sono ridipinti.

[2] Lo scritto è del tutto cancellato.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE, E L'INFERNO, Pittura d'Orcagna (?) nel Camposanto di Pisa.

Questo gruppo per la sua terribile espressione rammenta lo stile dei vecchi maestri, i quali cercavano di destare il terrore, invece del sentimento nobile e dignitoso come facevano Giotto e l'Orcagna. E infatti questo gruppo appartiene piuttosto pei suoi caratteri alla Scuola senese che alla fiorentina.[1] E secondo il solito, si vedono alla destra del Salvatore gli eletti, a capo dei quali sta San Giovanni Battista.[2] Ciascuna delle figure guarda reverente, e in atto di preghiera, il Salvatore. Più in basso e da un lato, uno dei beati aiuta un secondo a uscire dalla tomba, mentre lì appresso un angelo afferra pei capelli uno che esce da un'altra tomba, indicandogli in atto minaccioso coll'altra mano il luogo dei dannati.[3] Dall'altro lato un angelo, mentre tiene con affetto per un braccio un'anima beata, si volge verso un altro angelo, che sta ritto nel mezzo a guardia del luogo, come per domandargli licenza di passare. E questi tenendo la spada abbassata gl'indica colla destra il luogo dei beati. Alla sinistra di Cristo stanno minacciosi altri angeli colle spade, i quali volando respingono verso l'Inferno i condannati, che affollati insieme in varii atteggiamenti sono pieni di dolore e di disperazione. La composizione dell'Inferno non rassomiglia, come vuole il Vasari, a quella dipinta dall'Orcagna nella Cappella Strozzi.[4] È divisa in sezioni orizzontali, in ognuna delle quali sonvi

[1] Vedesi veramente molta affinità tra questo gruppo e quello che con lo stesso soggetto incontrasi spesso nelle miniature, nei dipinti, o nei musaici dei tempi anteriori, come fra gli altri può vedersi, per esempio, nel Giudizio Universale a Sant'Angelo in Formis presso Capua, da noi descritto nel vol. I, pag. 93 e seguenti.

[2] Da questo lato il dipinto è assai danneggiato.

[3] Vicino a questo è rimasta parte dello scritto « ipocrisia. » Tutta la parte sul davanti di questo affresco è molto guastata dal ristauro, di modo che non è possibile di distinguere bene le figure che escono dalle tombe.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 127.

figure sottoposte alla tortura, con Lucifero in mezzo, che presiede. Delle quattro bolgie, nelle quali sono i dannati, quella in alto sembra, dalla tecnica esecuzione, essere parte della pittura originale. Le forme del nudo sono abbastanza buone, come pure abbastanza buona appare la conoscenza dell'anatomia. Le figure della seconda bolgia furono eseguite più rozzamente, hanno un colorito rossastro, difettano nel rilievo ed i contorni loro son duri e taglienti. Questi stessi caratteri si riscontrano anco nelle due figure che restano alla sinistra di chi guarda Lucifero. Però è da notare che questo, come in gran parte il rimanente della pittura, è probabilmente lavoro di Sollazzino, il quale, secondo il Vasari, restaurò il dipinto nel 1530.[1] Ma prima ancora di questo, altro restauro era stato eseguito nella seconda metà del secolo XIV, giacchè sappiamo che un certo Cecco o Francesco di Pietro Pisano, da noi ricordato nella vita di Buffalmacco, fu impiegato a restaurare la pittura dell' Inferno stata sciupata dai giovani apprendisti.[2] La parte dovuta a lui è probabilmente la seconda bolgia e le due figure accanto a Lucifero, già da noi osservate come di merito assai inferiore. La prima bolgia nell'alto sembra, come si notò, che sia rimasta l' unica dell' originale, ed è quella parte che rassomiglia di più all' affresco già ricordato del Trionfo della Morte. Da questa prima bolgia e da quella parte del Trionfo della Morte, nella quale l' eremita Macario mostra i cadaveri alla comitiva che va a caccia, più che dal rimanente si può giudicare del carattere originale dei due lavori. In questi dipinti nulla vedesi che ri-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 127.

[2] Vedi Bonaini (*Memorie inedite*, pag. 103), e Morrona (op. cit., pagina 243). Di questo Cecco di Pietro pisano, che lavorava con altri nel 1370 nel Camposanto di Pisa, e nel 1380 fu degli Auziani del popolo per il quartiere di Ponte, avremo occasione di parlare più innanzi fra i pittori della Scuola pisana.

cordi l'Orcagna, quale l'abbiamo visto nei lavori della Cappella Strozzi a Firenze, o che rivelino il fiorentino, sia nel tipo, sia nelle forme, sia nell'espressione. Nei volti delle donne, e specialmente in quelli degli angeli, non si riscontrano i caratteri particolari dei lavori dell'Orcagna. Una larga faccia colle gote gonfie è sostituita alla bella simmetria delle teste e ai nobili lineamenti delle sue figure. Il disegno è rozzo, invece di quello preciso e netto a lui abituale; le estremità e le articolazioni sono grosse, pesanti e volgari. Il panneggiamento non veste con eleganza le figure, nè l'espressione ha quel fare nobile e grande che riscontrasi nell'Orcagna. In una parola, noi vediamo in questa pittura una maniera ed una esecuzione inferiore a quella facile e maestrevole dell'Orcagna. Non è per la scadente esecuzione, ma per la composizione che questi due dipinti si fanno notare, e noi vedremo che non abbiamo da cercare molto per iscoprire in questo stesso Camposanto altre storie dello stesso genere. L'affresco consacrato alla vita solitaria è dal Vasari giustamente attribuito a Pietro Lorenzetti da Siena da lui chiamato Laurati, e quelli da lui assegnati all'Orcagna sono per ogni rispetto somiglianti, nonostante che il Vasari gli affermi opera di maestri di due differenti Scuole. Ma se invece osserviamo la maniera, con la quale sono composti i gruppi e delineati i caratteri delle figure, noi troviamo che essa è la medesima negli affreschi assegnati ai due maestri. Negli Anacoreti del Lorenzetti, le doti distintive dei quali, sono la forza quasi selvaggia data all'austero aspetto del solitario, l'energia e la robustezza dei caratteri,[1] vedesi lo stesso modo di vestire, la stessa esecuzione tecnica e lo stesso sentimento che si riscontrano nella figura di Macario e negli altri eremiti attri-

[1] Della pittura di Pietro Lorenzetti avremo luogo a parlare allorquando si terrà discorso degli artefici della Scuola di Siena.

buiti all' Orcagna. L' eremita che sta, per esempio, all' estrema destra dell' affresco del Lorenzetti, si vede chino sopra il cadavere d' un suo confratello in atto di coprirlo con un panno funebre, ed anche le due figure alla estrema sinistra dello stesso affresco, del Sant' Antonio cioè che è in atto di baciar la mano a San Pietro eremita steso morto in terra, quando si confrontino colle figure degli eremiti attribuiti ad Orcagna, si osservano le stesse particolarità in tutte. E quando si esaminino di profilo le teste dei beati nell' affresco del Paradiso attribuito all' Orcagna e le si paragonino con quelle delle figure dipinte nel quadro del Lorenzetti, con quella, per esempio, del diavolo, che in forma di donna tenta Sant' Antonio eremita che tiene le mani sul fuoco, noi vi riscontriamo gli stessi caratteri in entrambi, come in ambedue si osserva lo stesso stile nel panneggiare, nei movimenti e nelle articolazioni. Infatti, quando si paragoni il Salvatore, che nel quadro del Lorenzetti apparisce a Sant' Antonio, con quello attribuito all' Orcagna, si scorgono gli stessi caratteri e perfino una grande rassomiglianza nei due paesaggi. E se ammettessimo che Bernardo Orcagna, come lo chiama il Vasari, dipinse l' Inferno, noi potremmo allora e con diritto rivendicare a lui anche la pittura del Paradiso attribuita invece ad Andrea, mentre vediamo che le parti, le quali conservano il loro carattere originale, hanno precisamente lo stesso stile delle parti migliori del Trionfo della Morte. Comunque sia, è però impossibile di conciliare quella sua affermazione col fatto, che il senese, e non il carattere fiorentino, prevale in essi. Ed è per questo che a noi sembra egualmente difficile il supporre che la composizione dei due dipinti attribuiti all' Orcagna sia veramente di lui, e l' esecuzione invece di un qualche senese, il quale, nel trasportare in più larghe proporzioni

sulla parete le composizioni del maestro fiorentino v' innestasse di suo i caratteri affatto particolari della propria Scuola. Rimane dopo tutto ciò a sapersi chi sia l' autore degli affreschi attribuiti all' Orcagna. Alla quale domanda si può solo rispondere; che per quanto concerne la composizione, i Lorenzetti erano ben capaci di crearla a quel modo. E allora si può anche giustamente supporre, che i tre affreschi siano stati eseguiti dalla stessa mano e senese per giunta, come sarebbe quella di Pietro Lorenzetti forse in compagnia del fratello Ambrogio. [1]

Alcune moderne ricerche ci portano a conoscere come fra gli affreschi che illustrano nel Camposanto la leggenda di San Ranieri, alcuni siano opera di Andrea di Firenze, il quale è provato che viveva ancora dopo la morte di Andrea Orcagna. E forse il Vasari, avendo inteso parlare d' un Andrea fiorentino che aveva dipinto a Pisa, lo avrà facilmente confuso con l' Orcagna, nè sapendo quale di questi affreschi attribuirgli, avrà di leggieri creduto che potessero esser quelli rappresentanti il Trionfo della Morte e il Giudizio finale, senza por mente se lo stile e la tecnica esecuzione d' essi poteva giustificare l' affermazione sua. Racconta ancora il Vasari, che tornato l' Orcagna da Pisa a Firenze, dipinse a fresco nel mezzo della chiesa di Santa Croce le medesime cose da lui dipinte nel Camposanto pisano. Ma come quei dipinti andarono perduti, così nulla noi possiamo dire in proposito. Che se essi erano la copia delle pitture di Pisa, il Vasari

[1] Queste storie sono dipinte sopra l' intonaco posto sur un graticcio di canne, ond' è difficile fissarlo, là dove minaccia di cadere, come si è tentato di fare. L' unico mezzo di salvare questi dipinti forse sarebbe quello di levare l' intonaco colla pittura e trasportarli sopra una graticciata di fil di rame tirata su un telaio di ferro, lasciando per la ventilazione un sufficiente spazio fra il dipinto e il vivo del muro per salvarli dai tristi effetti dell' umidità.

sarebbe caduto anche in questo caso nello stesso equivoco.[1] Ma altre pitture che si vedevano a Firenze e che furono attribuite all'Orcagna, andarono col tempo perdute.[2]

Con Nardo Cioni o Bernardo Orcagna, come erroneamente lo chiamò il Vasari, s'entrerebbe per gran parte nella vita di Andrea Orcagna, se vogliamo credere col Ghiberti e col Vasari ch' egli avesse dipinti gli affreschi delle Cappelle Strozzi e Ricci nella chiesa di Santa Maria Novella, quegli della Cappella Cresci ai Servi, di Sant'Apollinare a Firenze e del Camposanto a Pisa. Può darsi invece che Nardo, perchè dotato di minore ingegno, divenisse ben presto aiuto nei lavori di pittura al più giovane fratello Andrea, ricevendo fors' anche in nome proprio le commissioni, ma servendosi per eseguirle dell' opera del fratello, il quale era il caposcuola di quella famiglia d' artisti. Difatti suoi dipendenti in arte abbiamo veduto fra gli altri fratelli minori esservi Jacopo per la pittura, e Matteo per la scultura. È dunque ben naturale che Nardo e Jacopo dipingendo con Andrea seguissero la maniera di lui, talvolta prendendo parte ai lavori di lui, tal' altra eseguendoli per intero od essere anche esclusivamente gli autori di alcuno di quei quadri da noi già menzionati come esistenti in Santa Croce e nella Badia di Firenze, nei quali se si riscontra l' impronta

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 128.

[2] Sono quelle della Cappella de' Cresci in Santa Maria dei Servi (vedi Vasari, vol. II, pag. 123-124): la tavola in San Romeo rappresentante l'Annunziazione (idem 124), che pure è ricordata dal Richa (*Chiese*, op. cit., vol. I, pag. 258): le pitture sulla facciata di Sant'Apollinare (Vedi Vasari, vol. II, pag. 124): i quadri che si suppongono spediti in Avignone (idem, pag. 131) e quelli che ornavano un tempo il capitolo del monastero degli Angioli (idem, pag. 134). Egualmente andarono smarriti gli affreschi notati dal Ghiberti (*Commentario*, vol. II, pag. XXIII, in Vasari) come esistenti in Santa Croce ed in Sant'Agostino, ora Santo Spirito di Firenze.

dello stile di Andrea, non vi si vede intera la sua maniera. A questi dipinti se ne può aggiungere un altro, l'Apparizione cioè della Vergine a San Bernardo,[1] che ora trovasi nella Galleria delle Belle Arti in Firenze, il quale è però fra tutti quello che ha meno valore e che mostra una maniera da farlo credere opera di mano diversa. In esso è adoperata molta diligenza e accuratezza, ma tanto le figure, quanto il colorito, mancano di espressione e di vigore. Ma noi abbiamo anche un altro pittore che si mostra seguace dell'Orcagna, ed è Niccolò di Tommaso, che potrebbe anche tenersi come autore di qualcuno dei dipinti testè ricordati, escluso, beninteso, l'ultimo che è il meno pregevole. Di questo pittore, che insieme con Taddeo Gaddi e l'Orcagna abbiamo veduto formar parte nel 1366 del consiglio dei pittori pei lavori del Duomo, avremo occasione di parlare più innanzi, quando sarà discorso di Francesco Traini.

Galleria di Belle Arti in Firenze.

[1] Ai lati del quadro sono dipinti San Galgano e San Quintino, San Benedetto e San Giovanni evangelista. Nel gradino ci sono altre sei storie degli stessi Santi e nelle cuspidi l'Annunziazione di Maria Vergine. Nella Galleria è in catalogo sotto il numero 14, e prima era questo quadro nella villa detta le Campora.

CAPITOLO NONO.

FRANCESCO TRAINI, NICCOLÒ DI TOMMASO E MARIOTTO NARDI.

Una genealogia della famiglia di Cione, procurataci da Del Migliore, porterebbe a concludere che Mariotto figlio di Bernardo Orcagna fosse legato in parentela colla famiglia pisana dei Traini. La quale affermazione poteva acquistare autorità maggiore dell' altra messa innanzi dal Vasari, che cioè Francesco Traini, abile pittore pisano, fosse educato nell' arte da Andrea Orcagna.[1]

In questi giorni però siamo venuti a conoscere che il fratello di Orcagna non si chiamava Bernardo, ma Nardo, e che Mariotto di Nardo non appartiene alla famiglia dell' Orcagna.[2] Nè possiamo ammettere quello che circa l' educazione artistica del Traini dice il Vasari, una volta che ci è dato conoscere che Francesco Traini lavorava da pittore a Pisa sino dal 1322.[3]

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 136.

[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tom. I, pag. 610, ultima nota. Il Bonaini nelle sue *Memorie inedite* ec., pag. 6 e 7, nota 5, citando le aggiunte e le correzioni manoscritte fatte alle *Vite* del Vasari da Del Migliore, ricorda questo pittore pisano e lo dice dell'antichissima famiglia Traini, la quale ha avuto molte cariche e onori nella Repubblica, ma, come vedremo, i documenti lo ricordano sempre non come Traini, ma come figlio di Traino.

[3] In una procura scritta il giorno *Tertio Kal. Septembris more pisano* dell' anno 1322, della quale mercè la cortesia del professore Fontana di Pisa ci è dato di possedere una copia, si trova ricordato *Francesco olim Traini Pictore, et Mario quondam Nannis magistro Sholarum de cappella Sancti Nicholai ambobus Pisani* ec. E in altri ricordi comunicatici dallo stesso professore Fontana si trova, « 1322, 3 novembre (carte

Quanto a Mariotto Nardi, che si trova registrato nel 1408 nella Compagnia dei pittori fiorentini, [1] deve essere lo stesso, il cui nome trovasi scritto in un lembo del manto di Santa Caterina fra i Santi che adornano il grande finestrone a vetri colorati, nel coro di San Domenico di Perugia, lavoro eseguito nel 1411 da Fra Bartolommeo di Pietro Domenicano, come rilevasi dalla iscrizione che vi è unita. Si può quindi credere che Mariotto facesse il cartone e frate Bartolommeo lo mettesse in opera. [2]

In un periodo di storia così remoto, come quello che prende a svolgersi col principio del secolo XIV, torna difficile di seguire passo per passo il procedere successivo di un pittore. E questa difficoltà sussiste intera pel Traini, del quale noi non abbiamo argomenti maggiori per illustrare la vita che due opere e due date alla distanza di 19 anni da quello, in cui è per la prima volta ricordato il nome di lui, scritto nel contratto con che prende impegno nel 1341 di dipingere la bandiera della fratellanza dei Landi nel Duomo di Pisa. [3]

È però probabile che prima di questo tempo avesse il Traini terminato il quadro rappresentante San Tommaso d'Aquino, il quale vedesi sur uno degli altari nella chiesa

Chiesa di Santa Caterina di Pisa.

di casa Cicci) Francesco, olim Traini, pictore cittadino pisano » e nell'archivio arcivescovile si trova « anno 1341. Pergamena 1672. Francesco pittore figlio del q^dam Traino, della Cappella di San Paolo all'Orto » Ed anche più innanzi vedremo in altri ricordi, sempre nominato Francesco pittore come figlio del Traini.

[1] Vedi Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 186.

[2] Oltre queste, altre notizie esistono intorno a Mariotto di Nardo dall'anno 1398 sino alla sua morte avvenuta nel 1424. Vedasi il Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 610-611 in nota. Nessuno però dei lavori ivi ricordati giunsero sino a noi, motivo, per cui nessun giudizio possiamo formarci dell'ingegno di questo pittore.

[3] Il Ciampi, op. cit., pag. 117, ricorda questo documento, nel quale si trova il nome di Francesco del q. Traino, messo nella sottoscrizione del contratto.

di Santa Caterina a Pisa. San Tommaso è rappresentato come inspirato da Cristo, è circondato dai quattro Evangelisti, oltre San Paolo, Mosè, Aristotile e Platone, collocati più in basso e trionfanti degli eretici.[1]

Per quanto concerne l'esecuzione, si può dire che questo dipinto fu lavorato come una miniatura. I contorni sono netti, fini e precisi; le forme accuratamente disegnate. Le figure alte e svelte, più che espressione forte ed energica, ne hanno una riposata e tranquilla, nè i lineamenti loro mancano d'una tal quale nobiltà d'espressione e dolcezza di carattere. Le estremità, ma

[1] La colossale figura di San Tommaso vedesi seduta nel mezzo entro un cerchio che manda raggi di luce. Tiene sulle ginocchia con la sinistra mano un libro aperto e superiormente entro una mandorla circondato da serafini e cherubini, vedesi Cristo seduto in alto di benedire. Dalla bocca di lui si sprigionano raggi di luce, i quali scendono ritti sul capo del Santo, come per ispirarlo. Attorno al Santo stanno i quattro Evangelisti coi loro simboli, tenendo in mano i libri aperti. Superiormente vedonsi Moisè colle tavole e San Paolo col libro e la spada. In basso uno per parte ritti in piedi e rivolti al Santo vedonsi Aristotile e Platone, con in mano i loro libri aperti. Dalla testa di San Tommaso si partono tanti raggi che a guisa di freccie vanno a cadere sui libri tenuti dalle figure dei Santi e dei filosofi, quasi a significare la comunicazione del sapere e della scienza dal Santo ricevuta dal cielo. Inferiormente e nel mezzo vedesi disteso sul suolo « Averois » con libri a lui vicino Dai lati vi sono molte figurette di varia età e condizione intese a guardare il Santo. Tra esse, alla destra di chi guarda, sta un pontefice, sulla cui veste in un finto cartellino, è scritto « Urbanus Rex Pisanus ». Questa iscrizione ha tutta l'apparenza d'un'aggiunta fatta più tardi. Il professor Bonaini (vedi Vasari, vol. II, pag. 438 in nota) crede, che tale iscrizione vi sia stata posta dalla boria del Municipio, il quale pretendeva che Urbano VI fosse pisano. La forma di questa tavola, originariamente acuminata, fu ridotta rettangolare. La pittura ha sofferto danni non lievi, come lo dimostra il colore spoglio della sua primitiva freschezza, senza tener conto dei molti ritocchi patiti, fra i quali il più evidente è quello praticato alla testa di San Tommaso, specialmente alle guancie. Il fondo del cielo, azzurro e stellato, è stato restaurato in gran parte. La tavola è inoltre spaccata dall'alto in basso in due luoghi. La figura principale, in questa ben distribuita composizione, ha proporzioni maggiori del naturale, e poco meno che alla metà del naturale sono rappresentati i Santi e i Filosofi, mentre alle altre figure della parte inferiore furono date dimensioni assai piccole.

specialmente le mani, sono piccole e colle dita lunghe e magre. E come il dipinto difetta alquanto di rilievo, così il colorito non è vigoroso, ma chiaro bensì e nelle carnagioni roseo, mentre prende nelle vesti tinte gaie e vivaci, mostrando sempre la grande diligenza, con la quale fu eseguito il lavoro, qualità che di per sè stesse rivelano come l' artista sia piuttosto seguace della Scuola senese che della fiorentina. Il Vasari non omette di parlare d' un' altra opera del Traini, la quale egli vuole eseguita per un signore di casa Coscia, stato sepolto nella Cappella di San Domenico nella stessa chiesa di Santa Caterina.[1]

Questo quadro è ora diviso in tre parti, la tavola principale è posta nell' Accademia di Belle Arti, e le due laterali sono collocate in una stanza di quel Seminario. Nella parte inferiore di esse leggesi la seguente iscrizione: *Hoc opus factum fuit tempore domini Iohannis Coci operarii opere Majoris Ecclesie Sancte Marie pro comuni Pisano, pro anima Domini Albisi di Stateriis de pe.... supradicte. Franciscus Traini Pin.* Da questa iscrizione è chiaro che la tavola non fu lavorata, come dice il Vasari, per uno della famiglia Coscia, ma bensì per un Giovanni di Coco uomo di legge, che oltre esser stato Operaio della Cattedrale è noto per avere coperta per cinque volte la carica di Anziano del popolo. Dal testamento di lui, che ancora si conserva, rilevasi come vivesse sempre nell' agosto del 1346.[2]

Albizzo delle Stadere era uno di quegli astuti e prudenti diplomatici che Pisa ebbe la fortuna d' impiegare, quando era minacciata dalle sottili insidie e dalle ostilità dei Fiorentini e di Castruccio di Lucca. Il suo testamento, che porta la data del 25 gennaio 1336, mo-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 136.
[2] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 10, 109, 123 e seguenti.

stra una grande intimità coi più abili Domenicani del suo tempo, e in esso una clausola si riferisce alla costruzione di un altare nella cappella di Santa Caterina; pel quale aveva avuta il Traini la commissione di dipingere un quadro.[1]

Documenti originali riferentisi a questo quadro, stati scoperti e pubblicati dal signor Bonaini, ci fanno conoscere che esso fu incominciato nel 24 di aprile 1344, e terminato nel 9 di gennaio dell' anno successivo per la somma di lire 110.[2]

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Pisa.

Nella tavola centrale posseduta dall'Accademia di Pisa vedesi la figura di San Domenico col libro in una mano e il giglio nell' altra. Il suo atteggiamento è tranquillo, e la figura come non manca di dignità, così ha nobili i lineamenti e regolari le proporzioni. Le pieghe, molto studiate, vestono senza stento. E presa nel suo insieme può dirsi che questa figura va riguardata come una delle migliori pitture eseguite di quel tempo in Pisa.

Nella cuspide dipinse la mezza figura del Redentore in atto di benedire colla destra, mentre colla sinistra tiene un libro aperto, con sopra l' iscrizione « *Ego sum lux mundi.* » La testa, alquanto larga di forma, è sostenuta da un collo piuttosto lungo. I capelli discriminati nel mezzo scendono ondeggianti sulle spalle. L' espressione è dolce; nè manca di dignità il movimento suo. È chiaro che il Traini, più che ricordare in questa figura il bel tipo di Giotto o dell' Orcagna, rammenta invece il vecchio tipo locale pisano, e mostra nell' insieme di avvicinarsi più ai pittori della Scuola senese che non a quelli della fiorentina. Le tavole laterali conservate nel Seminario contengono nelle loro cuspidi le mezze figure dei profeti Daniele, Isaia, Geremia ed Ezechielle; e più

Seminario di Pisa.

[1] Vedi Bonaini, op. cit., pag. 11-12, 109, 123 e seguenti.
[2] Ibidem, pag. 123-24.

in basso quattro storie cavate dalla parte leggendaria della vita di San Domenico.

La nascita di questo Santo forma il soggetto del primo scompartimento. Giovanna Aza è a giacere sul letto stanca ancora dalle doglie del parto. È assistita da due donne e sul letto vedesi un cagnuolino con una candela accesa che simboleggia la missione del neonato, il quale cinto dall' aureola è tenuto da una delle donne dipinte sul davanti del quadro, mentre una seconda lo sorregge dentro una vaschettina e una terza è pronta coi pannilani per asciugarlo e coprirlo. È tutta una scena famigliare, nella quale l' affezione, la tenerezza e la sofferenza umana, sono trattate e lumeggiate con verità e evidenza. Nel secondo è rappresentato San Domenico in atto di reggere con ambedue le mani il cadente edificio della Chiesa, mentre alla sua sinistra il papa Innocenzo III vestito pontificalmente sta mezzo addormentato con la testa appoggiata alle mani, e due servi stanno sullo scalino del letto. Nella terza istoria vedonsi San Pietro e San Paolo che sulla porta del Palazzo Laterano consegnano a San Domenico inginocchiato il bastone e l' Evangelo. Nella quarta si rappresenta il Santo quando in mezzo a una gran folla getta nel fuoco coi libri degli eretici anche l' Evangelo, e mentre quelli abbruciano, questo rimane intatto fra le fiamme. La gioia dei Domenicani, la rabbia e la disperazione degli eretici per un tal fatto miracoloso, sono rispettivamente rese assai bene. Nell' altra tavola è ritratta la doppia scena della morte e della resurrezione del giovane Napoleone, nipote del cardinale Fossanuova. Nella prima i parenti e gli amici sono raggruppati intorno al cadavere disteso in terra; fra le persone che lo circondano avvi chinata presso la testa di lui una donna, che si lacera pel dolore le carni del viso, mentre le altre esprimono tutte, chi più chi

meno, d'essere afflitte dalla scena dolorosa. I fanciulli invece che stanno spiando, mostrano piuttosto curiosa ingenuità che dolore. Sulla destra avvi la seconda storia, che rappresenta il momento in cui il giovane ritorna in vita per le preghiere di San Domenico, ed è da questi restituito allo zio Cardinale. Questa doppia composizione è piena di vita, d'espressione e di movimento; e pel carattere dei volti, pel modo di muoversi delle figure e per le forme loro, si appalesa essenzialmente informata alle tradizioni della Scuola senese. Un'altra storia rappresenta San Domenico, quando a Tolosa in « quel nido d'Albigesi » come la chiama il Bonaini, salva dal naufragio un battello di pellegrini, che senza l'aiuto del Santo avrebbero certamente trovata la morte, se nel momento del maggiore pericolo non si fosse egli con due suoi confratelli affrettato alla sponda, traendoli in salvo sulla spiaggia col solo distendere verso loro le sue braccia. In questa composizione il Traini sa rendere con efficacia nelle figure dei pellegrini i diversi gradi di terrore, dal quale sono essi compresi, e che si manifesta dai loro visi allibiti e sconvolti. In un altro quadro si osserva San Domenico rappresentato orizzontalmente disteso presso due scale, delle quali l'un dei capi poggia sul corpo suo e gli altri son tenuti in alto dal Salvatore e dalla Vergine, mentre due angeli le ascendono portando con essi in cielo, sotto forma d'un bambino, l'anima del santo. Questa storia non è altro che il sogno di Guala, priore di Brescia; il soggetto per sè molto povero e discretamente prosaico, è reso dal Traini con sufficiente sentimento religioso e con molta semplicità. L'ultima storia rappresenta il seppellimento del Santo compiuto in una chiesa, con concorso di clero e di popolo, che pregano intorno alla sua bara. Tutte queste tavole che riunite formano un solo quadro, mostrano nelle loro rappresen-

tazioni i caratteri identici e la medesima esecuzione tecnica già osservata nel quadro di San Tommaso d'Aquino, e sono una riprova di quanto si affermò più volte, non essere cioè lo stile del Traini se non una mescolanza della maniera fiorentina e della maniera senese, le quali alternandosi nella loro espressione e mutuamente giovandosi, lo servirono tanto efficacemente, da divenire il miglior artefice che abbia fiorito in Pisa nel secolo XIV.

Chiesa di Sant' Antonio Abate in Napoli.

Pigliando a scrivere di Niccolò di Tommaso, ci duole dell' oscurità molta che intorno a lui tuttavia sussiste. Una pittura che crediamo di lui abbiamo ricordata nella chiesa di Sant' Antonio abate a Napoli, e molto probabilmente egli è quel pittore stesso nominato dal Sacchetti nel racconto, nel quale si narra della discussione fattasi a San Miniato, per ricercare cui spettava, dopo la morte di Giotto, [1] la superiorità artistica nella metà del secolo XIV. Ed è lo stesso pittore che insieme con Taddeo Gaddi, l'Orcagna ed altri artefici, abbiamo veduto essere chiamato nel 1366 a consiglio nell' occasione di certi lavori da fare nel Duomo di Firenze. Le quali notizie ci danno la prova che egli era contemporaneo dell' Orcagna.[2]

La pittura della chiesa di Napoli rappresenta Sant' Antonio abate seduto in trono in atto di benedire, avendo ai lati due angioli e le figure di San Pietro, San Francesco, San Giovanni Evangelista e San Lodovico di Tolosa. Dicemmo già di questo trittico altrove, riportando anche l' iscrizione che lo chiarisce opera di Niccolò di Tommaso, mutato non si sa come nè perchè in Colantonio. [3]

[1] Vedi la Vita d'Orcagna in questo volume, pag. 137.

[2] Idem, pag. 137 e 156. Nel Vasari edito dal Sansoni (vol I, pag. 591, in nota) si legge che un Niccolò di Tommaso con altri si trovava il 21 di maggio 1365, presente al testamento di Nardo Cioni, rogato da Ser Filippo di Ser Piero Doni di Castello.

[3] Vedasi la vita di Giotto nel nostro vol. I, pag. 571.

Lo stile, il carattere delle figure, specialmente di quelle di Sant'Antonio e di San Giovanni, e la tecnica esecuzione del quadro, richiamano alla mente con maggiore o minore vivezza la maniera dell'Orcagna. Questo lavoro mostra i caratteri stessi che già abbiamo osservati in due dei quadri da noi ricordati, rappresentanti San Giovanni Gualberto e Sant' Ambrogio, i quali con altri Santi vedonsi nella cappella Medici in Santa Croce a Firenze.[1]

Che se Niccolò di Tommaso non è uno scolare dell' Orcagna, è certo però che esso si mostra seguace della sua maniera. E ancora si potrebbe pensare se mai non fosse uno dei discendenti di quel Maso, i cui lavori sono descritti e lodati dal Ghiberti.[2] Fra i discepoli dell'Orcagna il Vasari ricorda Bernardo Nello di Giovanni Falconi pisano, come autore di molte tavole nel Duomo di Pisa.[3]

Come si osservò, allorquando si discorse degli affreschi rappresentanti le storie di Giobbe nel Camposanto di Pisa, il canonico Trotti citato dal Morrona attribuisce a Nello l' esecuzione di quella parte dell' affresco, nella quale vedesi Giobbe in atto di scendere dal trono per umiliarsi davanti a Dio. Il Morrona afferma, che se Nello fece qualche cosa in questo affresco, fu soltanto il restauro dai guasti cagionati dalla pioggia. Il Rosini poi afferma che Nello fu l'autore di questo affresco, ma se dobbiamo giudicare dai caratteri del dipinto ci è forza dire che non riscontriamo in esso alcuna notevole differenza dagli altri di questa serie.[4]

Un quadro che porta la data del 1392, è dal Vasari attribuito a Tommaso di Marco fiorentino, altro allievo

[1] Vedi la Vita dell'Orcagna in questo volume, pag. 146 e 147.
[2] Vedi Ghiberti, *Commento* in Vasari, vol. I, pag. XXI.
[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 135.
[4] Vedasi a pag. 83 di questo volume, nota 1.

dell'Orcagna,[1] ma questo lavoro, che vedevasi in Sant'Antonio di Pisa, è andato perduto. Una lontana rassomiglianza con la maniera di Andrea Orcagna noi la riscontriamo ancora in alcuni lavori attribuiti a Giovanni di Bartolomeo Cristiani, pittore di Pistoia, del quale terremo discorso, allorquando dovremo parlare degli artisti di quella città.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 135.

CAPITOLO DECIMO.

Agnolo Gaddi, Puccio di Simone, Matteo Pacini, Cennino Cennini, Cenni di Francesco e Iacopo da Firenze.

Mentre l'Orcagna con tanto buon successo rialzava lo stendardo dell'Arte Fiorentina, migliorandola in ogni sua parte, rendendola più bella con una prospettiva meno imperfetta, e facendola più piacevole con la forza del colorito, la famiglia Gaddi continuava ad esercitare con molto profitto la professione dei suoi maggiori. Lo stesso Taddeo rivolse alle faccende mercantili parte di quell' energica attività che avrebbe potuto meglio consacrare all' arte sua e fu questa, secondo il Vasari, la cagione, per la quale Agnolo nell' arte « non riescì altramente secondo l' opinione che già era stata di lui concepita. »[1]

Nella vita di Taddeo racconta il Vasari come venuto quegli a morte, Agnolo insieme coll' altro figlio Giovanni fossero messi allo studio dell' arte presso Giovanni da Milano, « e per li costumi del vivere » fossero raccomandati a Iacopo del Casentino.[2] Nella vita di Agnolo invece passa sopra il Vasari a queste circostanze e solo racconta che Taddeo alla sua morte « lasciò Agnolo e Giovanni suoi figliuoli in compagnia di molti suoi discepoli. »[3] Essendosi scoperto un documento, il quale prova come

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 150-151.
[2] Ibidem, pag. 119.
[3] Ibidem, pag. 150.

Agnolo sia morto ai 16 ottobre del 1396,[1] si dovrebbe crederlo nato nel 1333, quando si tenga per vero che egli sia morto, come vuole il Vasari, in età di sessantatrè anni.[2]

Ma per quello che più innanzi avremo occasione di notare, allorchè dovremo parlare del fratello di lui Giovanni, in compagnia del quale lo troviamo a dipingere nel 1369 a Roma, Agnolo deve esser nato più tardi di quanto scrive il Vasari. Anche in questo caso però non solo non sarebbe escluso che Agnolo fosse stato iniziato all'arte dal padre suo Taddeo, morto nel 1366, ma neppure che egli insieme col fratello Giovanni gli fosse stato d' aiuto in alcuni dei suoi lavori. E che egli fosse veramente scolare di Taddeo suo padre, ce lo conferma anche Cennino di Andrea Cennini che fu discepolo di Agnolo Gaddi.[3] E così deve essere veramente, poichè i dipinti di Agnolo mostrano il magistero di quelli d' uno scolare e seguace di Taddeo Gaddi.

Agnolo si manifesta nelle prime sue opere per un artista molto abile e studioso della natura, mentre più tardi i suoi lavori rivelano la fretta, motivo, per cui riesce talvolta trascurata l' esecuzione. Tuttavia anche con questi difetti i lavori di lui hanno del grandioso, e in confronto di quelli degli altri giotteschi suoi contemporanei, s' impongono all' attenzione del pubblico e degli studiosi. Se devesi ammettere che egli sia nato nel 1333, bisogna rifiutare parecchie affermazioni dei

[1] Nei Registri dei morti di Firenze tenuti dagli ufficiali della Grascia si legge: « 1396. die xvj mensis ottobr. Agnelus Tadey Taddi (*sic* » invece di Gaddi) pictor de populo in Sancti Petri magioris (*sic*) Quarterio » Santi Joannis, seppultus in ecclesia Sante Crucis. Retulit Dopninus For- » tiori becchamortus: banditus fuit. » Vedi Gaetano e Carlo Milanesi *Trattato della Pittura,* edizione Le Monnier, 1859, nota alla pag. x. E di nuovo il Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 641, nota 3.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 155.

[3] Ibidem, pag. 158.

suoi primi biografi; quella compresa che egli abbia potuto compiere nel 1346 il restauro dei mosaici nel Battistero di San Giovanni a Firenze,[1] mentre noi crediamo che quel restauro fosse eseguito più tardi e forse dal padre suo Taddeo.

Nè abbiamo maggiore certezza circa la tavola che vuolsi lavorata da Agnolo nel 1348 pel barone Cappelli, e la quale trovavasi un tempo in Santa Maria Maggiore.[2]

Si può domandare se Agnolo facesse realmente il disegno, come dice il Vasari, per la riedificazione della chiesa di San Romolo in Firenze[3] la quale fu costruita fra gli anni 1349 ed il 1356;[4] e l'identico dubbio a maggior ragione può esprimersi per le vòlte della sala nel Palazzo del Podestà.[5]

Tra i dipinti della prima giovinezza d'Agnolo il Vasari ricorda la storia della resurrezione di Lazzaro esistente nella chiesa di San Iacopo tra' Fossi a Firenze, della quale loda principalmente la figura di Lazzaro che esce dal sepolcro, portando sulla persona visibili i segni

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 152-53 e Richa, *Chiese fiorentine*, vol. I, pag. XLII.

[2] Ibidem, pag. 154. Il monumento sepolcrale al barone Cappelli è descritto dal Richa, il quale afferma che esso fu eretto dopo la morte di quel nobile nel 1348 per ordine del suo figlio. Agnolo può avere dipinto per questo, e il Richa (op. cit., vol. III, pag. 281) accenna infatti un San Giovan Battista da lui eseguito in Santa Maria Maggiore.

[3] Ibidem, pag. 154.

[4] Vedi Gaye, *Carteggio* (op. cit.), vol. I, pag. 449, 502-508. Matteo Villani però nel libro VII, cap. IV della sua *Cronaca* conforta l'opinione del Vasari.

[5] Vedi Vasari, vol. II, pag. 153. Le volte del Palazzo del Podestà furono incominciate dopo l'incendio del 1332; e l'anno successivo ne erano già fatte alcune. Nel 1340 ebbe l'incarico di quella costruzione Neri Fioravanti architetto. Onde non ha fondamento ciò che dice il Vasari rispetto ad Agnolo, prima di tutto perchè non è a credere ch'egli fosse preposto ad un lavoro architettonico che non era sua arte, ed ancora perchè al tempo di quei lavori egli era giovanissimo (vedi Passerini, *Curiosità Storico-artistiche* « Il Pretorio » ricordato nel Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 639, nota 1).

della cominciata putrefazione, che si manifesta anche dalle larghe macchie del lenzuolo, da cui è coperto, e dal modo con che, turandosi il naso col lembo delle loro vesti, significano gli apostoli il loro disgusto.[1] A noi sembra veramente troppo volgare siffatto realismo, nè degno d'artista valente. Ma ammesso tale dipinto per suo, è forza credere che egli sia venuto nella stessa opinione; poichè nei successivi lavori che di lui ci sono rimasti, non riscontransi mai più simili volgarità e brutture. Nel 1367 fu incaricato da Stieri degli Albizzi, provveditore di Santa Maria del Fiore, di fornire i disegni[2] per la decorazione della Loggia di Piazza della Signoria.[3] Dalla famiglia Soderini gli fu invece ordinato di dipingere con le storie della vita della Madonna, la cappella maggiore della chiesa del Carmine, i quali dipinti andarono perduti.[4] Ci sono invece rimaste le pitture da lui eseguite nella cappella della Madonna del Cingolo nella Pieve di Prato, rappresentanti la leggenda della sacra Cintola.[5] Nella profondità dell' arco e fra l'ornato vi sono entro tondi mezze figure di Santi, quasi tutte ridipinte. Nella lunetta interna è rappresentata da un lato l'espulsione di Giovacchino dal Tempio e dall'altro l'Apparizione a lui dell'angelo.

Pieve di Prato.

Nelle due lunette a destra avvi in una l'incontro di Giovacchino con Sant'Anna, e nell'altra la nascita della Vergine. Più in basso la Madonna che va al Tempio e lo sposalizio di lei con Giuseppe; e da ultimo l'Annunzia-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 151. Questa pittura è fra quelle andate perdute.

[2] Vedi Baldinucci op. cit., vol. IV, pag. 344.

[3] Come abbiamo osservato poco prima nella vita dell'Orcagna, sarebbero questi i disegni delle figure rappresentanti le Virtù teologali dati da Agnolo Gaddi nel 1383. Per gli esecutori, vedi la nota in questo volume a pag. 152-53.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 151-52.

[5] Ibidem, pag. 154.

zione dell' angelo e la Natività di Nostro Signore. Nella parete dietro all'altare dipinse la morte della Madonna,[1] la sua Assunzione al cielo, il dono fatto della sua Cintura a San Tommaso, e per ultimo, nella lunetta, l'Incoronazione della Vergine. Nella terza parete rappresentò da un lato San Tommaso che affida il dono prezioso della Cintura a uno dei suoi seguaci, e dall' altro il matrimonio compiuto in Terrasanta del pratese Michele de' Dagomari. Più in basso dipinse da un lato il ritorno in patria di Michele con la sua sposa portando la Santa reliquia, e dall'altro il trasporto di lui, mentre dorme, per opera di due angeli; mentre nel fondo sono dipinti alcuni servi che stanno a vedere. Nell' ultima storia raffigurò da un lato Michele, quando chiamato al suo letto il proposto Uberto, gli affida prima di morire la sacra Cintura, e dall' altro quando lo stesso Uberto solennemente accompagnato dal clero porta la Cintura in chiesa. Oltre queste pitture dipinse in una lunetta la mezza figura di Cristo col libro aperto in atto di benedire.

Nella vòlta dipinse da una parte i quattro Dottori della Chiesa e nell' altra i quattro Evangelisti, mostrando in tutti questi lavori ingegno, originalità e bravura. L'affresco della Cacciata dal Tempio è condotto in tre gruppi diversi, ma disposti fra loro con maestria e in giusto accordo l' uno coll' altro. Evidentemente il Gaddi era in ciò guidato dalle massime di Giotto, e questa composizione è più perfetta e piace assai più che non quella dipinta da suo padre Taddeo in Santa Croce a Firenze. Vivace e naturale ad un tempo e non esagerata l' azione delle figure, i panneggiamenti delle quali sono notevoli per un fare largo e grandioso.[2] L' Incontro di Anna con Giovacchino è nella composizione sua bello ad un tempo

[1] Fresco tagliato a mezzo da una porta.

[2] L' affresco è però assai danneggiato dal tempo e dal restauro.

e semplice, come apparisce dalla naturalezza, con la quale la moglie abbraccia il marito. Le donne che accompagnano Sant'Anna, sono di belle proporzioni, e piacciono per la verità dei loro movimenti e il piegare largo e facile delle loro vesti. La figura del servo che segue Giovacchino, mentre si muove con molta naturalezza e verità, ha forme volgari, quali si addicono alla condizione sua. La scena ha luogo presso la città, donde dall' alto d' una delle due torri vedesi Sant' Anna nel momento, in cui le apparisce l'Angelo. La Natività della Vergine è resa con maniera più semplice e con realismo minore da Agnolo Gaddi che non da Giovanni da Milano, che la dipinse a Firenze nella Cappella Rinuccini. Ma volendo pur dare anche di questa composizione un giudizio comparativo bisogna dire che il Gaddi si avvicina piuttosto a quella identica eseguita da suo padre nella Cappella Baroncelli, che a quella della Cappella Rinuccini.[1] Nella Presentazione al Tempio non si riscontra il fare alquanto disordinato o i movimenti talvolta esagerati, che si osservano nei dipinti eseguiti da Taddeo nella Cappella Baroncelli, nè quel soverchio realismo che si osserva negli affreschi della Cappella Rinuccini nella sagrestia di Santa Croce. Essa è invece condotta in modo semplice e naturale, ed eseguita secondo le grandi massime di Giotto.[2]

[1] Il fondo e i vestimenti del bambino sono danneggiati.

[2] Mentre la Vergine col libro in mano sale la gradinata del Tempio, essa si gira alquanto verso la madre, la quale mostra nel suo movimento di dirigere la parola alla figlia. Vicino sta San Giovacchino e dietro loro vedesi una donna. Sul davanti stanno inginocchiate due giovani, la prima delle quali con le mani in croce sul petto si spinge innanzi con la testa, e guarda animata la Vergine, mentre l' altra tiene gli occhi a questa rivolti. Sulla soglia del Tempio, in mezzo a due accoliti, sta il Sommo Sacerdote che l' attende a braccia distese. Nell' interno del Tempio stanno coloro che cantano e suonano, e fuori, da un lato, sono dipinte delle giovanette. Le vesti sono qua e là ritoccate, e in qualche luogo anche le carni. Il fondo azzurro del cielo, il manto della madre e le vesti del Sommo Sacerdote sono ridipinte.

Il Matrimonio della Madonna è un dipinto bene immaginato e condotto in tanta conformità con le leggi e le massime stabilite da Giotto, da poter rivaleggiare, come si disse, coi lavori di questo grande rinnovatore dell'arte. [1]

Bello, semplice e pieno di tranquilla espressione, è l'affresco dell'Annunziazione, nel quale vedesi la Vergine seduta in un interno, con la sinistra mano sul libro chiuso appoggiato alle ginocchia e la destra al seno. Essa guarda attenta e ascolta l'angelo che a lei s'inchina reverente, tenendo sollevata la destra in atto di benedire, mentre pronunzia la leggendaria salutazione e stringe nella sinistra il giglio, simbolo di purità. Nell'alto, in mezzo agli Angeli e circondato da raggi di luce, vedesi il Padre Eterno, e fra i raggi che illuminano la Madonna vedesi la simbolica colomba. [2]

Anche la Natività è una buona composizione, le cui figure piene di naturalezza mostrano come nel condurla

[1] Il soggetto è assai bene distribuito; alla destra di chi osserva vedesi sulla soglia del Tempio il sacerdote unire in matrimonio Maria con Giuseppe d'aspetto ancora giovane. La Madonna è una bella giovanetta di forme e d'espressione piacevole, vicino ad essa stanno tre altre donne di bella apparenza. Dall'altro lato presso Giuseppe stanno i parenti e gli amici, e quello che va innanzi agli altri è riccamente vestito e d'aspetto signorile. A gruppi di tre o quattro persone, messe insieme con acconci e svariati movimenti, è distribuito il numeroso seguito. La scena è chiusa da alcuni fanciulli e da due tubatori che soffiano nelle lunghe e grossissime trombe, venendo ultimo un contadino che porta sulle spalle, come simbolo e augurio di fecondità, un grosso e fiorito ramo d'albero. Sul davanti, nel mezzo del quadro, vedonsi due figure di giovani che spezzano le verghe. La scena è rappresentata in un cortile, le cui mura sono coperte da drappi. Oltre le mura vedonsi alberi che si staccano col resto sull'azzurro del cielo. Da un lato avvi una casa, dalla cui loggia stanno guardando la cerimonia alcuni curiosi. I colori gialli ed azzurri del dipinto furono interamente rinnovati, e più qua più là ritoccate anche le carni, il fondo e il cielo, con molto pregiudizio del carattere della pittura e dell'armonia generale del dipinto.

[2] Le vesti della Vergine sono rinnovate, com'è mal ridotto in gran parte il colore del fondo e del cielo.

siasi tenuto il Gaddi ai precetti e agli esempi lasciati da Giotto, tanto da ricordare in alcune parti, come nella pensierosa figura di San Giuseppe e nei movimenti di qualcuno dei pastori, l' eguale dipinto già da noi esaminato nella chiesa di San Francesco in Assisi.[1]

Nella lunetta che sopra la porta è di fronte alla prima, dipinse in mezza figura la Vergine che allatta il bambino, pittura stata rifatta in gran parte. Nella terza parete rappresenta la Morte della Madonna, la sua Assunzione in cielo e la sua Incoronazione. Per quanto questi affreschi siano stati quasi per intero ridipinti e si trovino ridotti a male, tuttavia, per quanto ancora può giudicarsi, è manifesto, che essi dovevano avere pregi non inferiori agli affreschi poco innanzi esaminati e descritti. In condizione migliore si trovano invece quelli che illustrano la già ricordata leggenda del pratese Michele dei Dagomari, nei quali affreschi si riscontrano un' altra volta gli stessi caratteri già osservati nelle storie della Madonna. Anche queste composizioni sono come le altre naturali, ed hanno le figure la stessa

[1] La Vergine è seduta nel mezzo della capanna, e tiene, guardandolo con affetto, il bambino sulle ginocchia. Due angeli ad ali spiegate sono ai due lati del neonato, e nel fondo vicino alla mangiatoia stanno il bue e l' asino. Sopra la capanna quattro angeli, tenendosi per mano, danzano al suono della musica fatta da altri due. Giuseppe seduto sul davanti è in attitudine pensierosa, ed un pastore con una mano appoggiata al bastone e coll' altra alla fronte guarda attentamente il bambino, mentre le sue pecore pascolano sul davanti. Da questo stesso lato un altro pastore inginocchiato guarda il bambino. Vicino al pastore vedesi un cane e su per le rocce coperte da scarsi alberetti vedonsi arrivare altri pastori. Più indietro, nel cielo, circondato da raggi di luce con un ramo fiorito, è dipinto un angelo che annunzia ai pastori la nascita del Messia. Dall' altro lato si chiude la scena con una torre che si stacca sull' azzurro del cielo. Anche questa storia è danneggiata dai ritocchi; la veste come il manto della Madonna, la veste di San Giuseppe e d' alcuni angeli sono ridipinte. Il cielo è stato ripassato, e come negli altri anche in questo dipinto furono in gran parte rindorate le aureole e gli ornati delle vesti.

facilità e spontaneità di movimenti e di giusta espressione. È notevole il movimento, col quale San Tommaso, dipinto in una lunetta, consegna ad uno dei suoi fedeli la sacra Cintura. Dall' altro lato avvi lo sposalizio di Michele Dagomari, il quale affresco, quantunque sia guasto dai ritocchi, si rivela pur sempre per una composizione ordinata e ben distribuita. Nell' affresco dipinto più in basso non mancano d' attrattiva le figure di Michele Dagomari, della moglie sua e di altri due del seguito che giunti da Terrasanta si avviano a Prato.[1] Nell' altra parte di questo affresco è pur bello il gruppo degli angeli, i quali in una stanza sollevano dal letto, mentre dorme, il Dagomari.[2]

Nell' ultimo dipinto è naturale il movimento del Dagomari che consegna prima di morire al priore della chiesa la cassetta contenente la reliquia, la quale accompagnata dal clero vien portata processionalmente alla Pieve.[3] Questo è certo uno dei migliori lavori, nel quale il Gaddi mostra anche con maggiore evidenza, quanto egli si studiasse di tenersi in arte ai precetti del grande maestro fiorentino.[4]

[1] Parte delle vesti e del cielo sono rifatti, com' è guastato il fondo, nel quale è rappresentata la città di Prato.

[2] Uno degli angeli è manchevole d' alcune sue parti e l' altro ha la veste ridipinta.

[3] Come rilevasi da una moderna iscrizione che trovasi nella Pieve, la reliquia fu trasferita nella Cappella del Sacro Cingolo nel 1395. Trovandosi poi il pittore Niccolò di Pietro Gerini a lavorare in Prato nell' agosto del 1392, avvisava per lettera Francesco di Marco Datini che ad ogni richiesta di lui verrebbe a Prato, per la stima d' un suo lavoro, messer Giovanni di Gherardo poeta e architetto pratese, ed Agnolo di Taddeo Gaddi. E ancora, che nel novembre del 1393 Francesco di Marco Datini prestava al Gaddi « per cierto tempo, per amore e cortesia, una coltrice di penna con fodera di lunella, uno copertoio di bordo genovese..., e uno primaccio della detta coltrice » perchè si accomodasse un letto, probabilmente, mentre ei stava a Prato a dipingere la Cappella della Cintola. I pagamenti per questo lavoro però non incominciano che nel 1394. Vedasi *La Cappella de' Migliorati in Prato.* Prato, Guasti, 1871, pag. 6.

[4] La pittura del fondo è rinnovata, com' è rifatta la veste d' uno dei

Nel Cristo benedicente, già ricordato in una lunetta sopra una delle porte, s' incomincia a vedere lo stesso tipo e carattere che già si riscontra nei pittori giotteschi della fine del secolo decimoquarto, pei quali i caratteri dati da Giotto alla figura tipica di Cristo sono modificati da quelli dati dall' Orcagna, senza però che giungessero all' insieme delle qualità dei due grandi maestri. Tali infatti noi li vedremo nei dipinti di Spinello Aretino, ed in altri di minor conto, come in quelli di Niccola di Pietro Gerini e Lorenzo di Niccolò, nelle cui mani l' arte di Giotto, invece d' acquistare forza maggiore o vita novella, andò ognor più decadendo.[1]

I quattro Dottori e gli Evangelisti dipinti nella vòlta sopra fondo azzurro e in mezzo a raggi di luce sono figure che a cagione del restauro hanno perduto in gran parte il loro carattere originale. In questi affreschi il Gaddi si mostra buon compositore, e seguace delle grandi massime di Giotto. Le sue figure, non prive di dignità e carattere, hanno movimenti naturali e non riproducono le esagerazioni di Taddeo, nè il naturalismo talvolta esagerato dei lavori di Giovanni da Milano.

Le figure d' Agnolo Gaddi hanno in generale aspetto piacevole ed attraente, e sono di giuste proporzioni. Le composizioni sue sono ordinate e ricche di figure, ma spoglie di quel convenzionalismo che spesso si riscontra nelle opere del padre suo. Nel disegnare le mani, i piedi e le articolazioni, mette bensì cura maggiore di Taddeo, ma spesso anche queste parti riescono a lui pure difettose per misura e proporzioni. E se nel panneggiare ha maniera larga, non è men vero che talvolta le forme sue non sono prive di convenzionalismo. Il colorito

sacerdoti che sta osservando Michele, mentre consegna al Priore, davanti a lui inginocchiato, la cassetta della reliquia.

[1] Il manto azzurro è nuovo, com' è rifatta una parte del fondo dorato.

è armonioso e piacevole, le tinte son chiare e luminose, e come non difettano di trasparenza, così son forti e vaghi i colori delle vesti. Ardito e franco nel disegnare, manifesta egli pure una certa trascuratezza nel definire le parti e nel rendere i particolari, così da scemare la verità di certe forme. Gli occhi sono disegnati in modo sempre convenzionale, i nasi sono stretti nella parte superiore e larghi nelle narici. Le labbra sono indicate con linee quasi parallele e in queste parti riproduce i difetti ereditati dal padre. Per questa trascuratezza accade talvolta, che una testa da lui dipinta e per molti rispetti piacevole, apparisce difettosa per negligente esecuzione dei particolari. Osservando, per esempio, a una certa distanza gli affreschi di Prato, essi producono a primo aspetto una impressione gradevole che va però scemando a grado a grado che l'esame si fa più attento, la qual cosa ci dimostra una volta di più come l'arte di Giotto venuta alle mani di Taddeo e Agnolo Gaddi degenerasse in arte decorativa. Il Vasari giudicò esattamente lo stile d'Agnolo Gaddi, e noi vedremo più innanzi come gli affreschi di Prato contengano in germe i caratteri che verremo osservando nei dipinti del coro di Santa Croce a Firenze, nei quali la sicurezza d'una mano esperta va unita a un disegno franco bensì e ardito, ma spesso negligente.

Oltre quelli da noi esaminati avrebbe Agnolo, a parere del Vasari, lasciato a Prato molti altri lavori. [1] Così da un documento poco innanzi da noi ricordato si viene a conoscere che Agnolo Gaddi nel 1391 (stile comune 1392) era occupato in quella città insieme con Niccolò Gerini e con un terzo pittore, Bartolommeo, a compiere certi lavori per Marco Datini. [2] E fra le pitture da noi osser-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 154.

[2] Cesare Guasti, *La Cappella de' Migliorati in Prato.* Prato 1871, pag. 6-7.

vate per le vie di Prato coi caratteri delle opere di Agnolo, sono; quella di Via dei Tintori rappresentante la Vergine fra Santi e un'altra in via della Pilotta, rappresentante la Vergine col bambino circondata da Santa Maria Maddalena, da un' altra Santa, e da quattro angeli, due dei quali le offrono inginocchiati dei fiori. Altri dipinti, i cui caratteri ricordano più o meno i lavori di Agnolo o dei seguaci suoi, vedonsi anche in altre vie, ma per essere in condizione da sottrarsi ad ogni esatto giudizio noi crediamo più conveniente di non farne parola. Uguale silenzio non intendiamo però di mantenere intorno a due affreschi che trovansi a Figline, sopra la facciata di una casa della famiglia Pini, poichè in essi si riscontra intera la maniera del nostro Gaddi. Uno, discretamente conservato, rappresenta seduta in trono, fra due Santi, Sant' Anna, con le mani sulle spalle della Vergine che seduta sulle ginocchia della madre allatta il Bambino. L' altro rappresenta in un interno di camera l' Annunziazione, superiormente alla quale vedesi irradiata la mezza figura del Padre Eterno, in atto di benedire. I raggi che da lui emanano e fra i quali vedesi lo Spirito Santo in forma di colomba, si condensano tutti sulla Vergine. Ai lati, sotto finte nicchie, sono dipinti Sant'Antonio Abate, San Giovanni Battista e Santo Stefano, che sono figure in gran parte rovinate ed anco mutilate dall' apertura d' una porta. Il colorito, quando fu salvo dalle ingiurie del tempo, è chiaro e luminoso, nè mancano di forza i caratteri delle figure dei Santi. Il tipo della Vergine, specialmente nella storia dell' Annunziazione, è grazioso, e tutta la sua figura ha forma gentile ed elegante. Bello e nobile è il tipo dell' Angelo, i cui movimenti sono facili e naturali. Da Prato facendo ora ritorno a Firenze, possiamo esaminare le storie dell' Invenzione della Croce dipinte dal

Via dei Tintori in Prato e Via della Pilotta.

Figline presso Prato.

Gaddi a richiesta di Iacopo degli Alberti, sulle pareti del coro di Santa Croce.[1]

Santa Croce a Firenze.

Nel primo scompartimento a destra di chi entra, vediamo l'Arcangelo presentare a Set un ramo dell'albero della scienza da lui impiantato in presenza dei parenti sul cadavere d'Adamo allora seppellito.[2] La composizione è bene ordinata, e la figura del morto patriarca si distingue per la nobiltà dei suoi lineamenti. Presso il morto avvi variamente, ma assai bene composto, un gruppo di donne inginocchiate in atteggiamento doloroso. In queste figure si osservano caratteri, movimenti ed espressioni che ricordano quelli dei lavori di Giotto. La figura dipinta ritta in piedi sul davanti è assai bella e grandiosa, e se nell'insieme della composizione avvi qualcosa che ne altera il giusto equilibrio, è la figura di Set collocata in troppa lontananza sulla montagna e di proporzioni tali, che essa apparisce troppo alta, quando si confronti con quelle dipinte sul davanti del quadro.

Nel secondo scompartimento sono rappresentate due storie; l'una della Regina Saba, che seguìta da numeroso corteggio prega inginocchiata e a mani giunte presso il legno della croce, fatto collocare da Salomone a guisa di ponte sopra un torrente; e l'altra di Salomone, quando fa sotterrare il legno stesso presso le porte della città. Nel primo affresco è da notare la bella ed espressiva figura della Regina, e i lineamenti piacevoli delle quattro giovani donne riccamente vestite che le stanno ai lati. Tra le figure del secondo, tutte notevoli per vivezza, verità e varietà di movimenti, primeggia quella di Salomone. Nel terzo soggetto sono rappresentati da un lato gli Ebrei, quando tolgono dalla piscina miracolosa il legno, e dal-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 152, e Richa, *Chiese fiorentine,* vol. I, pag. 295.

[2] La figura dell'angelo, e una gran parte del cielo, è ridipinta.

l'altro quando formano con quel legno la croce. Nel fondo è dipinta una corsia con una fila d'infermi nel letto, la quale si unisce ad una chiesa. Le figure sono qui pure, come le precedenti, notevoli per verità di movimenti e d'espressione. Nella quarta composizione è rappresentata da un lato Sant'Elena in ginocchio in atto di pregare, mentre accostando la croce a un morto lo richiama in vita; e dall'altro, quando s'inalza la croce in presenza della Regina Saba e del suo seguito.

Questa seconda storia, come più ordinata e di maggiore effetto, è da preferirsi alla prima, quantunque la croce sia affatto fuori di proporzione e impari alle forze delle quattro persone che la portano. Belli al solito sono i caratteri delle donne, e si osserva molta naturalezza nel morto risuscitato, che di profilo e con le mani in croce sul petto si è levato a sedere sul letto. Naturale assai è la maniera, con la quale viene alzata da cinque uomini l'enorme croce. Nel fondo vedonsi con carattere Giottesco alcuni eremiti intenti a lavorare, ed altri che pescano o diversamente occupati. Sulla parete di contro è dipinta Sant'Elena, quando preceduta col suo seguito da folla di popolo inginocchiato e reverente porta la croce. Nella folla sono notevoli alcune figure di donna dall'aspetto piacevole che guardano stando sedute per terra. Il fondo è chiuso da montagne con qualche casa e la città di Gerusalemme da un lato. È una bella composizione, in cui più specialmente è notevole il gruppo delle donne che fanno corteggio alla Santa, la quale con bel garbo e molta verità porta fra due giovani donne dalle ricche vesti e dai lineamenti piacevoli una croce di giuste proporzioni. Più in basso è dipinto Cosroe re di Persia, quando vincitore esce col suo esercito da Gerusalemme involando la croce. È un affresco pieno di movimento e nel quale troviamo caratteri e maniera,

che ricordano più d'ogni altro la maniera e i caratteri dei lavori di Spinello Aretino. Curiose assai sono le vesti orientali indossate da alcuni dei guerrieri, che parte a piedi e parte a cavallo fuggono col fatto bottino. Tra essi uno vuol togliere la veste ad un altro e lo minaccia nella vita. Il fondo è chiuso da un lato da alcune rocce e dalla città ricca di edificii, e dall'altro da un tempio circondato d'alberi ed eretto sopra una scoscesa montagna. Più in basso ancora è dipinto da una parte Cosroe seduto in trono che si fa adorare, e nel mezzo sotto una tenda sormontata dalla croce Eraclio, al quale un angelo porge sicurezza di vittoria. Fuori delle tende stanno alcuni soldati che dormono e più in dietro Eraclio a cavallo che combattendo passa il ponte.

In questa storia la figura dell'angelo è una delle più belle creazioni del Gaddi; e come ricorda quelle del padre, così rammenta anche quelle di Giotto. Pronto e vivace è il movimento di Eraclio che poggiando il braccio destro sul letto nel quale giace fissa gli occhi nell'Angelo. Nell'ultimo scompartimento è da una parte rappresentato Eraclio vittorioso quando fa decapitare Cosroe, e dall'altra, quando a cavallo a capo dell'esercito si ferma con la croce dinanzi alla porta per la quale da Gerusalemme passò Cristo andando al Calvario; ma la porta gli si chiude sul viso e un angelo sceso dal cielo gli muove rimprovero per la soverchia sua pompa. Sul davanti rivedesi Eraclio, che deposte le vesti reali entra per quella stessa porta scalzo nella città, portando la croce. Parecchie figure di questi dipinti sono ritratte dal vero, e il Vasari afferma, che nell'ultimo fresco e in quella figura che col capo coperto da un cappuccio vedesi di profilo presso una porta, il Gaddi ha rappresentato se stesso. [1] I lineamenti di questa figura sono infatti quelli stessi

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 159.

che vedonsi nel ritratto, la cui incisione il Vasari fa precedere alla biografia di quel pittore.[1]

Nella vôlta divisa in sei scompartimenti, sopra fondi azzurri e stellati, sono, dentro mandorle, dipinti in piede ed in variati atteggiamenti i quattro Evangelisti coi loro simboli. San Francesco che a braccia distese mostra le Stimmate e San Giovanni Battista, che accennando con la destra al cielo stringe con la sinistra la croce. Negli ornati delle cornici si vedono altre mezze figure d'Angeli, Santi e Profeti, con cartelli in mano. Negli angoli delle pareti in tre finte nicchie, Santi e Sante dell'ordine francescano; nell'alto sopra i finestroni a vetri istoriati, figure d'angeli in atto di adorare; nella profondità dei pilastri tre Santi per parte, e in quella dell'arco le mezze figure dei Profeti.[2]

[1] Questi dipinti sono notevoli per la spontaneità e vivezza dell'azione, come si vede nel gruppo di Cosroe decapitato e specialmente nelle due figure che ne raccolgono il capo e in quella dell'esecutore, dipinto nell'atto di riporre la spada nel fodero. Per naturalezza di movimento è bella anche la figura d'Eraclio che porta la croce, ma quello che rende più degli altri degno d'attenzione questo dipinto, sono i ritratti, anche per la verità dei vestiti, nei quali sono rappresentati. Quello indicato dal Vasari come il ritratto del Gaddi rappresenta una persona di circa 50 anni con berretto e veste rossa, mezzo coperta da un'altra figura veduta pel dorso e che gli sta innanzi a capo curvo. Ma come questo lavoro mostra per i suoi caratteri d'essere stato eseguito dopo quello di Prato, che fu condotto a termine nel 1394, così le sembianze del Gaddi mostrano in lui una persona più giovane di quanto effettivamente non fosse, se teniamo per vero quanto si disse da principio rispetto alla sua nascita. È però anche da osservare, che i pittori del secolo decimoquarto nel fare ritratti si occupavano più specialmente dei lineamenti generali che sono la parte caratteristica d'una figura, che degli altri minuti particolari, il che spiega, come abbiamo più volte riscontrato, la contraddizione che apparisce fra le sembianze del ritratto e l'età vera della persona rappresentata.

[2] Erano già scritte queste pagine, quando nel restaurare la chiesa levando il bianco dai muri dei pilastri che sostengono l'arco, furono scoperte tre altre figure di santi; superiormente a ciascun lato dell'arco quella d'un profeta, e nell'occhio della finestra da una parte e dall'altra il busto d'un altro santo con lo stemma degli Alberti. Quest'ultima parte è però in cattiva condizione ed in parte rifatta nei colori.

L'impressione che lasciano questi affreschi, è buona; e presi nell'insieme, quantunque la pittura senta alquanto della decorazione, tuttavia essa dimostra una certa grandiosità di composizione. Le figure sono vivaci e talune, specialmente quelle degli angeli e delle donne, hanno aspetto piacevole, come dimostrano invece severità d'espressione e robustezza di carattere quelle dei santi, specie particolarmente quelli dipinti sulla vôlta. E se nei particolari della forma, le vesti appariscono talvolta difettose e nel volume eccessive, tuttavia è buono il partito delle pieghe larghe e abbondanti.

In questo importante e grandioso lavoro, condotto con molta pratica e risolutezza, il Gaddi si mostra anche abile decoratore, sapendo valutare con esattezza le distanze e l'effetto che doveva produrre il dipinto distribuito così saviamente su quelle larghe pareti. Scendendo però ai particolari, non ci possiamo astenere da qualche osservazione sulla forma non sempre felice dei lineamenti visti di prospetto. Il naso scarso e stretto alla sua base va a terminare, allargandosi, in forma angolosa. La fronte è nel mezzo bassa e depressa, come usavasi dai pittori d'allora e come la troveremo riprodotta anco da Spinello Aretino. I lineamenti delle figure femminili non hanno questo difetto o l'hanno in proporzioni tali da non nuocere in genere all'espressione piacevole e simpatica della figura, specialmente se vista di profilo, acquistando esse grazia maggiore anco per l'acconciatura elegante a un tempo e fantastica del capo e per la ricchezza dell'abito.

Come giustamente osservò il Vasari « *condusse il Gaddi questo lavoro con molta pratica, ma con non molto disegno* » e in esso si ritrovano infatti non solo quei caratteristici suoi difetti da noi già riscontrati nei dipinti di Prato, ma ancora e in dose maggiore quelli

ereditati dal padre, e che noi abbiamo notati esaminando i suoi lavori della Cappella Baroncelli in questa stessa chiesa di Santa Croce.

Il colorito, per dirne uno, è chiaro, luminoso e nelle tinte vivace; ma difetta talvolta di rilievo e di severità. Comunque, resta pur sempre vero che questo lavoro è l' opera più importante che sia da noi conosciuta, e che appartenga alla scuola giottesca di quel tempo. Nella Cappella Castellani la vôlta dipinta coi quattro Dottori della Chiesa ed i quattro Evangelisti, per la maniera con cui sono condotti, ricorda assai quella delle pitture di Agnolo Gaddi che abbiamo nel coro di questa stessa chiesa. [1] Coi caratteri degli altri lavori noi ricordiamo d' Agnolo Gaddi una Vergine col bambino, dipinta fra Sant' Agostino e San Pietro, nella lunetta sopra la porta della chiesa che mette nel chiostro dell' ex-convento di Santo Spirito, [2] oltre una tavola che dalla chiesa di San Pancrazio passò nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti a Firenze. [3] Rappresenta la Vergine seduta in trono con un giglio nella destra e col bambino in piedi sulle ginocchia, il quale mostra desiderio di avere lui quel fiore. Da un lato e dall' altro la circondano sei figure di Santi e di Sante [4] e più in basso alcuni angeli inginocchiati fanno della musica.

Cappella Castellani.

Chiesa di Santo Spirito.

Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

La figura della Vergine, benchè abbia un movimento

[1] Noi avremo nuova occasione di parlare delle pitture ultimamente scoperte sulle pareti, dove, secondo il Vasari (vol. II, pag. 201), ha dipinto lo Starnina molte storie di Sant' Antonio abate, ed alcune storie di San Niccolò vescovo.

[2] Questo dipinto è ricordato dal Vasari (vol. II, pag. 152), il quale però scambia San Pietro con San Niccolò.

[3] Trovasi indicata col n° 33 nella sala dei grandi quadri.

[4] I santi sono, Nereo, Achilleo, Pancrazio, Reparata, l'Evangelista Giovanni e il Precursore. Questi due ultimi, il manto dei quali ha perduto il colore, sono rivolti alla Vergine, e con Santa Reparata mostrano più spiccati i caratteri stessi delle figure da noi esaminate nella Cappella di Santa Croce.

grazioso, è di viso volgare, e nelle figure dei Santi si riscontrano quegli stessi caratteri che già furono da noi indicati nelle altre sue opere. Nella parte superiore del dipinto vedonsi quattordici mezze figure di Santi e nella predella sono rimaste sette delle otto storie della vita della Madonna primitivamente eseguite. Queste storie sono giustamente giudicate dal Vasari come « il meglio dell' opera. »[1] L' esecuzione d' esse è infatti molto diligente e accurata, il colorito è chiaro, quantunque reso ora debole e dilavato, avendo per l' azione del tempo e dei restauri perduto assai il dipinto della primitiva forza e vigoria delle tinte.

Chiesa di Santo Spirito.

Sul quindicesimo altare nella chiesa di Santo Spirito è collocata, a destra di chi entra, una tavola con le mezze figure della Madonna e di quattro Santi, il cui stile ricorda quello del Gaddi. Cogli stessi caratteri possiamo ricordare una Madonna col putto nella Galleria di Berlino attribuita a Giotto.[2] Rammenta la stessa maniera la tavola colla Vergine seduta in mezzo a Santi col Bambino sulle ginocchia, che vedesi nel chiostro Verde in Santa Maria Novella, ma essa è sì mal ridotta da rendere difficile oggi un esatto giudizio.[3]

Galleria a Berlino.

Chiesa di Santa Maria Novella in Firenze.

Altri lavori si possono ricordare di certo inferiori a quelli del Gaddi, ma che evidentemente dimostrano d' essere una imitazione dello stile di lui. Primo fra essi è una Madonna incoronata, seduta in trono fra molti Santi e Sante con parecchie figure d' angeli alla base del trono, i quali con diversi istrumenti fanno musica. Trovavasi un tempo in Santa Maria Novella ed ora è collocata

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 153-54. Nella raccolta Metzger a Firenze abbiamo veduto coi caratteri di Agnolo Gaddi un San Niccolò in tavola con San Giuliano dipinti alla grandezza naturale.

[2] Questa tavola è indicata col n° 1040.

[3] Tanto nella prima, quanto in questa seconda tavola, le figure sono rappresentate alla metà circa della loro grandezza naturale.

Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

al n. 1 nella Accademia di Belle Arti a Firenze, nella sala dei quadri grandi, sotto il nome del pittore Ugolino da Siena.[1] Ma come i caratteri di questa pittura sono quelli stessi già ricordati, così non possiamo pensare che il Vasari intendesse parlare di questo dipinto da lui ricordato nella vita di Ugolino Senese, e che al tempo suo trovavasi sull' altar maggiore del Capitolo in Santa Maria Novella; poichè non ci par possibile che il Vasari scambiasse così grossolanamente il lavoro di uno dei maestri della Scuola senese per uno eseguito da un seguace dei Gaddi. Un' altra tavola artisticamente inferiore alla precedente, ma che ricorda essa pure la maniera del Gaddi, essendo per certo il lavoro d' un suo imitatore, trovasi in questa Galleria dell' Accademia e rappresenta la Madonna col Bambino, collocata fra i santi Onofrio, Lorenzo, Giacomo e Bartolomeo. Proviene dal Convento di San Matteo d'Arcetri presso Firenze, ha molto sofferto dal tempo, e porta la seguente iscrizione « *Puccius Simonis florentinus pinxit hoc opus;* » è questa la prima e sola notizia che abbiamo di lui.[2]

Roma.

Con caratteri consimili ai precedenti è da ricordare un piccolo trittico d' un altro pittore, Matteo Pacini,[3] rappresentante l' Incoronazione della Vergine con alcuni angeli sul davanti in atto di suonare; le figure di San Paolo e San Pietro negli sportelli, e quelle di San Giovanni Battista e San Martino Vescovo nel rovescio. Nella sua parte centrale leggevasi la seguente iscrizione: « *Anno Domini 1360 Mateus Pacini me pinxit adi 20 di Marzo.* » Il nome di lui trovasi inscritto nel registro dei pittori fiorentini dell' anno 1374,[4] e, come si scorge dai caratteri

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 21.

[2] Trovasi collocato nella sala dei piccoli quadri, col n° 4.

[3] Questo quadro fu da noi veduto in Roma ed era posseduto dai signori fratelli Corvisieri.

[4] Vedi Gualandi, *Memorie Originali,* op. cit., Serie VI, pag. 186.

del quadro, egli non era altro che un modesto imitatore della maniera del Gaddi. Sulla parete dell' antico coro della chiesa di San Sisto Vecchio in Roma, vedonsi avanzi di alcuni affreschi d' autore ignoto, rozzamente eseguiti da qualche debole seguace della maniera Giottesca. E potrebbero essere parte d' un lavoro eseguito da qualche pittore di poco ingegno, seguace della maniera di Giovanni ed Agnolo Gaddi, che, come ora conosciamo, erano in Roma nel 1369 a dipingere nel Vaticano. Rappresentano la discesa dello Spirito Santo e più in basso alcune figure alla porta, dalla quale cercano di entrare. Vedonsi ancora pochi resti d' una Presentazione al Tempio, e sotto finti archi sostenuti da colonnette le mezze figure di San Domenico, Sant' Antonio, San Giovanni Battista e San Paolo.[1] Una tavola, con gli stessi caratteri, ma superiore in merito e della maniera dei seguaci di Agnolo, abbiamo veduto nell' Oratorio di San Giovanni di Val d' Elsa, rappresentante l' incoronazione della Madonna con molti santi, sante ed angeli. Superiormente nella cuspide di mezzo è dipinto Cristo in croce, e nelle altre, alcune mezze figure d'Angeli.

Chiesa di San Sisto Vecchio in Roma.

Chiesa di San Giovanni in Val d' Elsa.

Un altro pittore che viveva nella seconda metà del secolo decimoquarto è Pacino Buonaguida, la cui maniera somiglia a quella da noi osservata nelle opere testè ricordate. Egli è autore d' un dipinto in tavola, proveniente dalla chiesa di San Francesco, ed ora conservato a Firenze nella sala dei grandi quadri dell' Accademia di Belle Arti, dov'è inscritto al n. 15. Rappresenta Cristo in croce circondato dalla Madonna e dai santi Giovanni, Niccolò, Bartolomeo, Fiorenzo e Luca. Nella sua parte inferiore si legge la seguente iscrizione « *Symon Presbiter S. Flor(entii) fec (it) pingi h(oc) op(us) a Pacino Bonaguide anno do-*

[1] Uno degli affreschi meno guasti è la discesa dello Spirito Santo.

mini MCCCX.... » È un dipinto non bello sicuramente, ma quantunque dai restauri e dalle frequenti puliture sia stato ridotto d' una tinta fredda e spiacevole, si riconosce tuttavia eseguito con diligente pazienza. Comparandolo coi dipinti testè esaminati, più che ad ogni altro, esso si avvicina per la sua maniera al primo, rappresentante l' Incoronazione della Madonna da noi già ricordato in questa stessa Galleria.

Galleria Comunale di Prato.

Nella raccolta dei quadri della Galleria Comunale di Prato vedesi una tavola, la quale, per essere superiore in merito a questi dipinti, a noi parve dapprima potesse appartenere al Gaddi. Meglio studiata però, crediamo che essa possa benissimo essere, com' è indicato dal catalogo, opera di Pacino Buonaguida, nel qual caso dovrebbe essere uno dei migliori lavori di lui. Rappresenta la Madonna col bambino circondata dai Santi Francesco, Bartolomeo, Caterina d' Alessandria e San Giovanni Battista.[1] Afferma il Vasari che fu discepolo di Agnolo Gaddi Michele da Milano, del quale parleremo più tardi, e Giovanni Gaddi suo fratello, di cui ci racconta che dipingesse nel chiostro di Santo Spirito in Firenze « la Disputa di Cristo nel Tempio con i Dottori, la Purificazione della Vergine, la Tentazione di Cristo nel deserto, ed il Battesimo di Giovanni; e che finalmente, essendo in aspettazione grandissima, si morì. »[2] Questi dipinti andarono perduti. Il Fea nella sua descrizione della Basilica di Assisi ricorda, sotto l' imposta dell' arco della cantoria presso il pulpito, l' esistenza d' una Crocifissione con le figure di Maria Vergine e dell' evangelista Giovanni, lavoro ch' egli attribuisce a Giovanni Gaddi.[3] È questo l' affresco da noi ricordato nella vita di Giottino

[1] È registrata col n° 1.
[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 156.
[3] Fea, op. cit., pag. 11 e 12.

come lavoro d' un seguace bensì della maniera giottesca, ma in cui non abbiamo riscontrati i caratteri delle pitture di Taddeo Gaddi e di Agnolo suo figlio, alle quali certamente questa pittura avrebbe dovuto rassomigliare, quando l' affermazione del Fea avesse fondamento di verità.

Da un registro più volte ricordato siamo venuti a conoscere, che Giovanni si trovava insieme con altri a dipingere in Roma nel palazzo Vaticano dal giorno 19 luglio al 2 ottobre 1369 col fratello Agnolo, il quale riceveva un salario inferiore a quello di Giovanni.[1] Ed in un altro ricordo dello stesso registro si trovano nominati « *Arcipresbiterij, Iohanne Thadei et Jocti, cum tribus eorum discipulis, videlicet, Angelo Thadei, Iohanne Auri et Vanne de Montepulciano;* » lo che proverebbe il contrario di quanto racconta il Vasari, che cioè fosse Giovanni scolaro di Agnolo.[2] E poichè troviamo Agnolo insieme col fratello a Roma, è da credere che anco dopo la loro partenza da quella città e sino alla morte di Giovanni, che vuolsi avvenuta nel 1383,[3] lavorassero in compagnia.

Ed egualmente si può credere, che Giovanni sia sempre stato col padre e sempre lo abbia assistito nei suoi lavori sino al 1366, tempo della morte di lui; e che dopo la morte di Taddeo, Agnolo abbia continuato con Giovanni l' arte, alla quale, come già si è osservato, era stato avviato dal padre.

È dunque tra le opere di Taddeo e di Agnolo Gaddi o fra quelle ad essi attribuite, che si dovrebbero cercare i lavori eseguiti da Giovanni; ricerca, a parer nostro, as-

[1] Questo registro delle spese fu riportato per esteso nella nostra vita di Giovanni da Milano, a pag. 102 e seguenti.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 156.

[3] Vedasi nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 353, l'albero della famiglia Gaddi, mentre conosciamo che Agnolo morì nel 1396.

sai difficile, se prima qualche sicuro documento non viene a indicarci uno dei suoi dipinti. Il Fea ricorda, il primo, anche un Giacomo Gaddi, a cui attribuisce alcuni dipinti eseguiti nella vòlta e sulle pareti della crociera della Basilica di Assisi, rappresentanti fatti della vita di Gesù Cristo e tra essi la Strage degl'Innocenti;[1] i quali, come già abbiamo veduto, furono invece eseguiti da Giotto coll'assistenza dei suoi scolari.[2]

Basilica di San Francesco in Assisi.

In questi ultimi giorni però, essendosi in questa stessa chiesa inferiore tolto il barocco altare di legno dorato che copriva la Madonna di Cimabue, furono scoperte, come già si disse a pag. 593 e 595 del primo volume, cinque mezze figure di Santi Francescani rivolti alla Vergine in atto di pregare.

I caratteri di questo affresco sono Giotteschi, l'esecuzione molto diligente, netto e preciso il disegno, chiaro e fuso nelle sue tinte il colorito così da dare buona espressione alle figure e certa gentilezza alle forme. Questo dipinto mostra ed una esecuzione tecnica che rammenta quella dei quadri su ricordati, e si accosta assai alla maniera riscontrata nella tavola della Galleria di Prato attribuita a Pacino Buonaguida.

Secondo il Vasari, datosi Agnolo coi fratelli e il padre alla mercatura, teneva casa aperta a Venezia, e per un certo tempo non lavorò se non per suo piacimento.[3]

Chiesa di San Zaccaria in Venezia.

Da queste parole non s'intende se Agnolo veramente soggiornasse in quella città e per quanto tempo vi lavorasse. Ma l'unica pittura che in Venezia ricordi i caratteri dei lavori dei Gaddi, è una tavola alquanto danneggiata nella cappella di San Terasio in San Zac-

[1] Vedi Fea, op. cit., pag. 11.
[2] Vedasi il nostro vol. I, pag. 402 e seguenti.
[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 155.

caria, rappresentante la mezza figura di Santo Stefano con ai lati tre storie della sua vita, la qual tavola serve oggi di base al quadro di Giovanni e Antonio da Murano.[1]

Il Vasari ricorda di lui altri lavori che più non si vedono, come sarebbe quello della vita di San Lodovico dipinto nella cappella Bardi in Santa Croce di Firenze,[2] quelli in San Romeo, oltre la disputa di Cristo coi dottori nel tempio che dice lavorata a tempera in Or San Michele.[3] Il Vasari fa morire Agnolo Gaddi di 73 anni, il Baldinucci lo dice morto nel 1387, mentre avvi documento, il quale dimostra, come nel 1390 gli fosse commesso insieme con Giuliano d'Arrigo il disegno del monumento sepolcrale destinato a Pietro Farnese e Giovanni Acuto per Santa Maria del Fiore.[4] E come abbiamo veduto, anche le memorie di Prato ci dicono che nel 1392 egli dipingeva in quella città, e come i pagamenti fatti ad

Chiesa di San Giovanni e Paolo in Venezia.

[1] Anche nella parete a destra della Cappella Maggiore a San Giovanni e Paolo vedesi un musaico che fa parte del monumento eretto nel 1382 al Doge Michele Morosini, il quale mostra forme e caratteri giotteschi. E se si potesse provare che Agnolo era in quel tempo e lavorava in Venezia, si potrebbe indicarlo come lavoro suo o cavato da qualche suo cartone. Esso rappresenta, sopra fondo dorato, il Cristo in Croce con la Vergine da un lato che raccomanda al figlio il Doge presentatogli da San Michele, e dall' altro San Giovanni Battista e la Dogaressa in ginocchio come il marito in atto di pregare, mentre è raccomandata a Cristo da un altro Santo. Superiormente due angeli stanno rivolti al Crocifisso, e fuori vedesi sull'arco lo stemma del Doge, due mezze figure di profeti entro due tondi, e più in alto una mezza figura di angelo.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 152. Queste pitture sono state coperte di bianco.

[3] Il Baldinucci (op. cit., vol. IV, pag. 343) e dopo di lui il Bottari ricordano questa tavola, la quale rimossa dal posto non si sa più qual fine abbia fatto.

[4] Pare che questi disegni non siano stati fatti, perchè più tardi una deliberazione del 2 dicembre 1395 ci dice che fu commesso di nuovo ad Agnolo Gaddi e a Giuliano d' Arrigo detto Pesello, pittori, di disegnare quelle sepolture. Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 211, 212 in nota

Agnolo per quel lavoro incominciano nel 1394.[1] Gli archivi di casa Strozzi aggiungono inoltre come durante gli anni 1394 e 95 fosse Agnolo occupato a dipingere una tavola per San Miniato al Monte presso Firenze, per il qual lavoro alla morte sua riceve il fratello di lui Zanobi 50 fiorini, che ancora mancavano al saldo del prezzo convenuto. Tra le pitture in San Miniato vedesi appesa alla parete destra della tribuna una tavola a cuspide, alquanto deteriorata dagli anni ed offesa in qualche parte, nella quale è dipinta nel mezzo, in grandezza quasi naturale la figura di San Miniato, e ai lati otto storie della sua vita. Che se questa non fosse la tavola, cui accennano i ricordati pagamenti, è però certo che i caratteri della pittura, specialmente le storie ai lati, le quali non mancano di vita e di movimento, ricordano quelli delle opere di Agnolo Gaddi.[2] Fra le molte pitture che si vedono in questa chiesa, quelle sulla vôlta della cripta, molto mal ridotte ed in parte mutilate, con mezze figure di Santi e Profeti fra l' ornato, mostrano caratteri che ricordano la maniera dei seguaci di Agnolo. Questi morì il 16 ottobre dell' anno 1396 e fu sepolto in Santa Croce a Firenze.[3] Il Vasari, oltre Michele da Milano e Giovanni

Chiesa di San Miniato al Monte.

[1] Vedasi la Cappella Migliorati in Prato, per Ranieri Guasti, 1871, pag. 6.

[2] Nel 1394 Agnolo di Taddeo Gaddi riceve 20 fiorini per parte di pagamento per la tavola che fa in San Miniato, nel 1395 Agnolo riceve altri acconti. Nel 1396 Zanobi di Taddeo Gaddi riceve il saldo per l'erede di Agnolo suddetto. Vedasi *Cenni Storico-Critici di San Miniato* dell' avvocato Felice Berti. Firenze, 1850, pag. 155. Ricordando questa tavola il sig. Berti la dà come possibile lavoro di Agnolo Gaddi, e crede che un tempo fosse sull' altare dedicato a quel Santo. Il Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 334, ed il Richa (*Chiese fiorentine*, vol. I, pag. 297) attribuiscono ad Agnolo il disegno della chiesa di Orbetello a Firenze. Lo stesso Richa, nel vol. V, pag. 35, ricorda una Madonna in San Romolo.

[3] Vedi nota 1 a pag. 179 di questo volume. Il Baldinucci (op. cit., vol. IV, pag. 346) ci fa inoltre conoscere che la moglie di Agnolo

Gaddi fratello di Agnolo, ricorda come scolari di lui, Antonio da Ferrara,[1] Stefano da Verona[2] e Cennino di Drea Cennini nato a Colle di Val d' Elsa; noto assai più pel suo scritto sul procedimento tecnico della pittura nel secolo decimoquarto che non per opere d' arte, nel quale scritto ci fa inoltre conoscere come fosse per dodici anni sotto la disciplina di Agnolo Gaddi suo maestro.[3] In questo lavoro pubblicato per la prima volta nel 1821 dal Tambroni, ristampato più tardi a Firenze dai fratelli Milanesi e tradotto in inglese dalla signora Merrifield con l' aggiunta d' un bel commento di Sir Charles Eastlake, viene confermata la notizia già data anche dal Vasari che l' uso dell' olio nella pittura fosse già invalso in Italia nel secolo decimoquarto, ma con metodo così imperfetto e uggioso, da renderlo assai poco gradito e frequente, e riservato soltanto, e non sempre, agli accessorii. L' unico lavoro che di Cennino Cennini ricorda il Vasari, è un affresco rappresentante una Madonna con Santi sotto la loggia dell' ospedale di Bonifazio in Firenze, il cui edifizio fu fatto incominciare soltanto dopo il 1376 da Bonifazio Lupi,[4] Marchese di Soragna, che, come vedremo a suo luogo, passò parte della sua vita a Padova.

Questa fabbrica mutò di forma nel 1787 e la pittura fu trasportata per ordine del granduca Pietro Leopoldo da un tal Santi Pacini su tela: che vuolsi sia quella stessa che ora vedesi nell' Ospedale di Santa Maria Nuova,

era Nanna figlia di Landozzo d' Andrea Loli, la quale viveva ancora nell' anno 1404.

[1] Di Antonio da Ferrara, da noi ricordato nella vita di Buffalmacco, parleremo a suo luogo insieme con gli altri pittori ferraresi.

[2] Di questo Stefano parleremo anche a suo luogo insieme con gli altri pittori della scuola veronese.

[3] Vedi Vasari, vol. II, da pag. 155 a pag. 159.

[4] Nel Gaye, tomo I, pag. 528 e 529, si legge che la supplica del Lupi per essere autorizzato a far costruire lo Spedale di San Giovanni Battista fu riferita il 23 dicembre 1376.

rappresentante la Madonna in trono che allatta il Bambino e che sarebbe soltanto la parte centrale dell' affresco. Sotto si legge la seguente iscrizione: « Cennino di Drea Cennini di Colle di Val d' Elsa fece a fresco. » Questa iscrizione è moderna e ci sembra debba essere stata aggiunta, allorquando il dipinto fu trasportato sulla tela. Se questa pittura è realmente di Cennino, essendo l' unica e in condizione molto deplorabile, non può dare materia sufficiente di esame e di giudizio, da quello infuori di doversi reputare un' opera di quel tempo, ma assai rovinata. Non è quindi possibile, con sì scarsi elementi, di poter giudicare del valore artistico di questo pittore.

Che Bonifazio Lupi fosse il protettore del Cennini si può dedurre dal fatto, che anche costui passò la maggior parte della sua vita a Padova, dove sposò Donna Ricca da Cittadella, paese di quel contado. Alcune memorie rimaste proverebbero come il Cennini fosse con la moglie in Padova nel 1398, legato in amicizia con Francesco da Carrara, pel quale è facile credere che avrà lavorato. Nè è improbabile che dopo la morte del maestro Agnolo, lasciasse il Cennini Firenze nel 1396, e si rimanesse pel resto della sua vita nello Stato Veneto, una volta che egli non si trova nell' elenco dei pittori fiorentini.

Delle pitture che oggi ancora si trovano in Padova nessuna viene additata come opera sua, e se noi dovessimo farne ricerca, non sapremmo indicarne alcuna, da quelle infuori che si vedono nella Sala della Ragione dell' antico Palazzo del Comune e che rivelano, quantunque ormai in pessima condizione, il carattere giottesco. [1]

[1] Vedi Gaetano e Carlo Milanesi, i quali nella prefazione citata riportano i due documenti del 1398 e dichiarano, che il trattato della pittura non fu già scritto dal Cennini nelle Stinche Vecchie di Firenze, ma bensi in Padova. Ma probabilmente in tutto questo non avvi che l' opera errata d' un copista.

Il pittore Cennino Cennini di Val d' Elsa ci ricorda un altro pittore chiamato Cenni di Francesco di Ser Cenni di Firenze, il quale dipinse nell' Oratorio della Compagnia della Croce di Giorno in Volterra alcune storie della vita del Redentore e il ritrovamento della Croce. Il Cenni sembra a noi artista di poco merito, seguace ed imitatore della maniera di Agnolo Gaddi, del quale anzi più che imitatore riprodusse nell' affresco del ritrovamento della Croce, le composizioni stesse dal Gaddi eseguite per lo stesso soggetto in Santa Croce a Firenze. Il colorito di questo lavoro è alquanto acceso nelle tinte e le figure delle sue composizioni mostrano caratteri e forme povere, come si riscontrano in altre opere di quel tempo dovute a Neri di Ricci e all' aretino Pari di Spinello.

Oratorio della Compagnia della Croce di Giorno in Volterra.

Il nome del Cenni come quello d' un altro pittore, Jacopo da Firenze, per merito non superiore al primo e da collocarsi come lui fra i mediocri artisti di quel tempo, quantunque mostri una maniera più larga di quella del Cenni, ci furono rivelati da due iscrizioni esistenti nell' Oratorio della Croce di Giorno, le quali, mentre determinano il tempo e gli autori dei dipinti, ci affermano ancora l' anno, in cui quell' Oratorio fu eretto. L' una scolpita nella pietra ci dice che la chiesa fu presa a fabbricare nel 1315 da Mone Fidicigi, come omaggio pietoso all' anima del fratello Marcuccio. L' altra scritta in un finto cartello sotto l' affresco della Strage degli Innocenti dice che nel MCCCCX i fratelli della Compagnia allogarono tutte queste storie a Cenni di Francesco di Ser Cenni di Firenze, eccettuati i quattro Evangelisti che sono di Jacopo da Firenze. [1]

[1] Noi ci siamo domandati se questo Cenni, il quale si mostra seguace di Agnolo Gaddi, potesse essere lo stesso Cennino di Val d' Elsa

Chiesa di Sant'Agost.

Nella Sagrestia della chiesa di Sant'Agostino trovasi una tavola rappresentante la Madonna in trono col Bambino seduto sulle ginocchia, che giuoca con un uccellino; avvi da un lato Sant' Jacopo Maggiore e San Niccolò da Bari, dall' altro San Cristoforo e Sant'Antonio Abate, e in due tondi, nella parte superiore, una mezza figurina di Santo. I caratteri di questo dipinto mostrano molta rassomiglianza con quelli degli affreschi or ora menzionati.

Galleria dell'Accadem. di Belle Arti in Firenze.

In Firenze, nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti, avvi una tavola coll' Incoronazione della Vergine, ed un gran numero di Santi e di Sante. Queste figure, i cui caratteri e la tecnica esecuzione ricordano molto gli affreschi citati di Volterra, [1] se non sono dello stesso autore, mostrano però la stessa maniera di altri dipinti da noi osservati nella già chiesa di San Lorenzo, ora ridotta a magazzino, di proprietà del signor Vittorio Vecchi in San Gemignano. Benchè mal ridotti, distinguesi ancora l' affresco col Giudizio universale, nel quale le figure di Cristo, della Madonna e degli Apostoli, non sono interamente cancellate. Nell' Oratorio di San Lorenzo vedesi trattata allo stesso modo una Croci-

San Gemignano.

San Lorenzo a San Gemignano.

scolare del Gaddi, come il Rumohr senza esitanza, forse per i caratteri della pittura, afferma (vedasi la nota di Lodovico Schörn nella edizione tedesca del Vasari, vol. I, pag. 337); cosa questa che si potrebbe credere senza l' iscrizione sopra ricordata. Il Vasari poi, edito dal Sansoni, nel vol. I, pag. 645, osserva che Cennino fu da Colle, non da Firenze, e nacque da un Andrea, mentre il Cenni è figliuolo di Francesco; ed ancora, che Cenni è nome diverso da quello di Cennino, e che l' uno non può essere scambiato coll' altro.

Noi poi crediamo che questo Cenni di Francesco possa essere lo stesso pittore che nel 1415 troviamo ricordato nel registro dei pittori fiorentini (vedi Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 176 e seguenti).

[1] Questa tavola indicata come d' autore ignoto è segnata col n° 4 nella Galleria dei quadri antichi. Sotto leggesi « Al nome sia jhesus, questa tavola fu fata a dì XXV di genaio MCCCCXX.... e per remedio del anima di chi la fata fare. »

fissione con quattro figure di Santi al piede della Croce.

Palazzo Comunale.

Nel Palazzo Comunale avvi una Madonna col Bambino, erroneamente attribuita a Lippo Memmi, e per compiere la rassegna non è inutile il ricordare che un altro

San Francesco a Castel Fiorentino.

affresco trovasi nella chiesa di San Francesco a Castel Fiorentino, in una nicchia della prima cappella entrando, rappresentante il Santo con Santa Chiara ed alcuni Angioli.

CAPITOLO DECIMOPRIMO.

ANTONIO VENEZIANO.

Ma, più che ad Agnolo Gaddi, spetta al suo contemporaneo Antonio Veneziano il merito d'avere non soltanto mantenute, ma altresì migliorate le buone tradizioni dell'arte giottesca a Firenze, coll'introdurre in essa e nella sua parte tecnica nuovi e pregevoli mutamenti. Il Baldinucci, fedele al suo scopo di trasformare in Fiorentini tutti i più valenti pittori del secolo decimoquarto, s'adopera di mutare in fiorentino anche il nostro Antonio, affermando che solo per errore fosse chiamato Veneziano, com'era anche detto da Siena, e difende questa sua affermazione col riscontro d'alcuni manoscritti e citazioni cavate dalla collezione Strozzi.[1]

A noi sembra invece che egli abbia confusi fra loro due artisti, dello stesso nome bensì, ma che vissero in tempi differenti;[2] che se è vero che il Baldinucci fu

[1] Vedi Baldinucci, vol. IV, pag. 396.

Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia.

[2] Nella sala XI della Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, si vedono dipinte sopra tavola ai numeri 376-77-78 e 79 le figure di San Filippo da Firenze, San Peregrino da Forlì, Sant'Agostino e un Santo Pontefice, con la seguente iscrizione: « Antonius de Florentia pinxit. » E potrebbe essere che i ricordi storici posti in campo dal Baldinucci si riferiscano a questo pittore, i caratteri delle cui opere appariscono quelli appunto d'un artista toscano, vissuto circa mezzo secolo dopo il nostro Antonio Veneziano. Questa nostra opinione è oggi confermata dalla contemporanea esistenza d'Antonio di Francesco Vanni pittore fio-

tratto in errore e confuse fra loro i due artisti; è vero altresì che a condurvelo ha concorso il fatto, che dalle opere del nostro pittore non traspare alcuna traccia della scuola veneta, ma in esse si mostra invece seguace e imitatore di quella fiorentina. A noi pure è noto come, nonostante la lunga dimora fatta in Padova sul principio del secolo da Giotto, e quella forse successiva del Gaddi a Venezia, nessuna traccia si riscontri nella scuola veneta dell' influenza di quella fiorentina, prima dell' andata di Giusto Menabuoi da Firenze a Padova. Si possono bensì ammirare a Padova i bei lavori di Altichiero e Jacopo da Verona, seguaci della maniera di Giotto, ma senza per questo che si possa negare come l' arte veneta conservasse per quasi tutto il secolo decimoquarto un aspetto locale suo proprio e perfino il suo vecchio stile bizantino, benchè Giotto avesse lasciato anco in Padova sì nobili esempi dell' arte sua.

Nel secolo decimoquinto soltanto e per opera di forestieri a quella Provincia, come furono Gentile da Fabriano ed Antonello da Messina, vennero introdotti altri elementi nelle tradizioni della scuola veneta, nella quale, fino ai Bellini e al Mantegna, prevalse lo stile orientale. E in omaggio a questo fatto costante noi crediamo, che Antonio Veneziano, siccome segue nei suoi dipinti la maniera toscana, così deve egli essere stato educato lontano dalla sua città nativa. Il suo nome e quello di suo padre sono rivelati in alcune memorie Senesi e Pisane, nelle quali è chiamato « Antonius Fran-

rentino, che si matricolò il 7 di febbraio 1382 e che potrebbe essere il ricordato Antonio da Firenze. Vedasi il Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 661; mentre più sotto vedremo che Antonio di Francesco da Venezia fu matricolato il 20 settembre 1374 all' arte dei Medici e Speziali in Firenze, della quale corporazione sappiamo che facevano parte anco i pittori.

cisci de Venetiis, » mentre il suo vero cognome era assai probabilmente quello di Longhi, come si deduce da una pittura, poco importante se si vuole, ma che somiglia nei caratteri agli affreschi eseguiti nel 1386 e 87 nel Camposanto di Pisa da Antonio di Francesco da Venezia, la quale pittura si conserva ora nella Confraternita di San Niccolò Reale a Palermo.[1]

La prima memoria veramente autentica su questo pittore fu trovata negli archivi di Siena. Per essa è dimostrato, che nell'ottobre del 1370, stile senese, il nostro artista stava dipingendo in compagnia di Andrea Vanni le vòlte di quel Duomo.[2] Racconta il Vasari che Agnolo Gaddi portava seco da Venezia a Firenze Antonio Veneziano per addestrarlo nell' arte, arte che egli apprese di maniera, insieme con lo stile del maestro, da divenire in breve per questa ed altre sue buone qualità amato e stimato dai Fiorentini; e che, venutogli desiderio di mostrare ai suoi concittadini l' abilità acquistata nell'arte sua, egli facesse ritorno a Venezia, dove in grazia dei molti lavori da lui eseguiti a tempera e a fresco salì in breve a tal fama, da meritarsi l'incarico da parte della Signoria di dipingere una parete della sala del Gran Consiglio,[3] dipinti che però andarono interamente perduti.

E aggiunge il Vasari che quel lavoro fu eseguito da Antonio con tanta perfezione e magistero d' arte da meritarsi una onorevole ricompensa, che di certo avrebbe ottenuta, senza la guerra sleale mossagli dall' invidia degli altri pittori, e specialmente dai forestieri, tenuti in

[1] In questa pittura, che avremo luogo di descrivere più tardi, trovasi una lunga iscrizione in parte mutilata, che termina coll' anno 1388. *An..nio Lon... da Venexia pinxit,* la quale a nostro credere si può ricostruire in « An[to]nio Lon[ghi] da Venexia pinxit. »

[2] Vedi Gaetano Milanesi. *Doc. Senesi,* op. cit., vol. I, pag. 305.

[3] Vedi Vasari vol. II, pag. 171.

gran favore da alcuni patrizi. Fu tanto ad ogni modo, egli afferma, e così pungente il suo dolore per un tale ingiusto trattamento, che abbandonò Venezia col fermo proposito di non farvi più ritorno.

È così nota la scarsa critica usata dal Vasari nel dare le sue notizie e il suo poco scrupolo di rendere attraenti le sue biografie coll' aggiunta di episodii e raccontini particolari, che pel silenzio serbato da tutti i contemporanei e storici veneti su questa persecuzione mossa al nostro pittore, non è da noi molto lontano il dubbio che essa possa essere interamente creata dalla feconda fantasia del biografo aretino, o da false notizie a lui pervenute. Comunque sia andata, dice il Vasari che fissata nuovamente da Antonio la sua dimora a Firenze, egli lavorò nel chiostro di Santo Spirito un Cristo che invita Pietro, Andrea e Zebedeo col figliuolo a lasciare le reti del Pescatore per seguir lui pescatore d' anime. Dipinse inoltre, secondo il Vasari, la storia miracolosa della moltiplicazione dei pani e dei pesci, nella quale egli usò, a parere del biografo, della maggiore e più studiata diligenza, come sarebbe dimostrato dall' espressione pietosa della figura del Redentore per la folla che lo circonda, e dal sentimento di viva carità che il Vasari giudica trasparire dal modo, col quale ordina la distribuzione del pane. È inoltre notevole, secondo il Vasari, il bel movimento, col quale uno degli apostoli sopporta il carico d' una cesta piena del pane da distribuire. Pregi questi che dovevano insegnare agli artisti, come sia necessaria non solo la vivezza, ma anche la esattezza dell' espressione nelle figure, se pur si vuole che esse significhino, a chi le guarda, il sentimento vero o la passione, dalla quale sono commosse o agitate. Sempre secondo il Vasari, il nostro artista avrebbe dipinto a fresco sulla facciata dello stesso edifi-

zio la Storia della manna nel deserto. La quale storia sarebbe stata condotta con tanta cura e diligenza da doverla chiamare opera veramente eccellente, come giudica ragguardevoli, così da non averle nè più belle nè più graziose se fossero miniate, le storie della vita di Santo Stefano, state dipinte sulla predella dell' altar maggiore della chiesa di San Stefano al Ponte Vecchio. Anche al Ponte alla Carraia afferma il Vasari avere il nostro artista dipinta l' arcata d' ingresso alla chiesa di Sant'Antonio, ma sventuratamente non è rimasto alcuno di tutti questi dipinti, pel valore artistico dei quali è forza attenërci ai giudizi dello storico d'Arezzo.[1]

Quello che di sicuro è noto intorno a questo artista si è, che egli dimorò in Firenze durante il 1374, nel quale anno fu ascritto all' arte dei medici e degli speziali.[2] Il tempo però, nel quale apparisce aver dimorato in Siena, lo farebbe piuttosto un contemporaneo anzichè uno scolaro d' Agnolo Gaddi, deduzione questa che sarebbe a parer nostro confermata dall' esame degli affreschi da lui eseguiti a Pisa nel 1386 e 87, in cui si vede uno studio attento della natura e una grande diligenza nel riprodurre con esattezza e fedeltà le forme anche nei loro particolari. Egli emulava in questa rappresentazione del vero e del reale i suoi predecessori Giovanni da Milano e Giottino, mentre alla sua composizione era tolta spesse volte quella severità d'azione che si riscontra nei seguaci dello stile di Giotto e del-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 171 a 173. Nella cappella di San Giuseppe a San Francesco in Osimo vedesi un affresco rappresentante la Nascita di Cristo, attribuito ad un Antonio da Venezia. I caratteri però del dipinto ci palesano il suo autore per un artista del secolo XVI. Che se fosse realmente d' un Antonio da Venezia, dovrebbe allora credersi che ne fosse esistito un secondo da non confondersi con quello di cui si discorre, e che appartiene al secolo XIV.

Chiesa di San Francesco in Osimo.

[2] Si trova ascritto all' arte il 20 settembre 1374. Vedasi *Tav. Alf.*, op. cit., pag. x.

l' Orcagna, per la tendenza che egli ebbe a riprodurre piuttosto gli atteggiamenti naturali che i movimenti dignitosi. Il convenzionalismo però, nel quale gli altri imitatori di quei grandi maestri erano caduti, il nostro pittore cercava di schivare e correggere, coll' inspirarsi ai severi precetti da costoro lasciati, col cercar d' imitare ognor più la natura e col migliorare i mezzi tecnici del lavoro. E quantunque non sia sempre stato felice nei suoi tentativi, pure noi troviamo in lui l' anello di congiunzione tra l' Orcagna e Masolino, l' Angelico e Masaccio. E studiando le sue opere possiamo trovare il punto di transizione fra l' arte del secolo decimoquarto e quella che, assumendo nuove forme, ebbe a fiorire nel secolo successivo.

Della qual cosa anche il Vasari gli dà lode, pure avendo più particolarmente volto il suo esame al modo di colorire, nel quale, non soltanto rivela le stesse qualità già riscontrate in Giovanni da Milano e Giottino, ma ancora qualche maggiore progresso. Nei suoi dipinti si osserva, infatti, leggerezza e trasparenza di tinte, non scompagnata mai da una maggiore fusione e vivezza di colorito. Ed anche nel metodo d' esecuzione egli segna un progresso, curandosi il primo delle velature che ebbero più largo svolgimento con Masolino e l' Angelico e che toccarono la maggiore perfezione con Masaccio. Non è piccolo danno per la storia dell'arte l' esserci rimasti pochi lavori tanto di lui, quanto del suo scolaro Starnina, ridotti anch' essi dall' incuria degli uomini e dalle ingiurie del tempo in condizione siffatta, da non poterci permettere di seguitare passo passo il progressivo svolgersi dell' arte fiorentina. Nelle memorie intorno ai lavori del Camposanto di Pisa si legge, che Antonio nel 10 aprile 1386, per tre freschi rappresentanti alcuni fatti della vita di San Ranieri da lui presi a dipingere pel

prezzo convenuto di 70 fiorini l'uno ricevette in acconto la somma di fiorini 135.[1]

Questo Santo era in molto onore a Pisa, ove visse nel secolo XII, e i primi episodii della sua leggenda erano stati illustrati sui muri del Camposanto da Andrea di Firenze, ancor prima che Antonio fosse chiamato a Pisa. Nel primo dei suoi affreschi, dal Vasari giudicato il migliore di quanti furono nel Camposanto condotti, sono rappresentate la partenza del Santo dalla Palestina, il suo arrivo, i suoi miracoli e la sua morte avvenuta a Pisa. Del primo episodio rappresentante l'imbarco poco o quasi nulla è rimasto,[2] come assai rovinato è l'altro della nave condotta dal Santo e avviata a Pisa. Sul davanti della scena rappresentante la spiaggia è dipinto un pescatore seduto in atto di prendere con la lenza i pesci, e dietro a lui con forme lunghe e magre ma non grosse, come dice il Vasari, un oste,[3] il quale, intanto che versa il vino sopra un lembo della veste del Santo, mostrasi sorpreso nel vederlo separarsi dall' acqua, con cui era mescolato, e va cercando la spiegazione del fatto straordinario nella presenza del diavolo, che in forma di gatto sta sopra una botte ed è a lui mostrato dal Santo, nel mentre pare che questi lo rimproveri della sua dis-

Camposanto di Pisa.

[1] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 151, e Förster, *Beiträge*, pag. 117 e 118.

[2] Di questo dipinto è rimasta una parte della testa di San Ranieri e qualche traccia di un'altra figura, di due teste di cammelli, porzione delle mura della città con qualche edificio. Si vede però ancora librata in aria, tra raggi di luce e chiusa in un cerchio, la mezza figura del Redentore rivolta a San Ranieri, che vedesi in mare al governo della sua nave, fra quattro marinai che si affaticano a tenere distesa la vela sbattuta dal soffiare dei venti. La figura del Santo è quasi cancellata, e ad eccezione del marinaio vicino a lui le figure degli altri suoi compagni sono tutte ridipinte, com'è danneggiata l'altra parte della pittura, rappresentante la nave, l'acqua nella quale galleggia e in parte anche il cielo.

[3] Questa figura è tutta ridipinta.

onestà. Alla destra di Ranieri è inginocchiata una donna, e alla sinistra vedesi un vecchio seduto in attitudine pensierosa, avendo attorno altre figure d' uomini e donne in diversi atteggiamenti. In tutto l' insieme del lavoro riscontrasi uno studio esatto della natura e un' accurata ricerca della verità e dei particolari, da confermare una volta di più la persuasione, che il nostro artista fu veramente un precursore di Masolino e Masaccio. Alta come tutte le figure è quella del Santo: ma le sue forme sono svelte e gentili, e i lineamenti regolari. Una delle meglio conservate è la figura del vecchio pensieroso, guardando la quale non si può non ricordare i caratteri delle figure è la maniera delle opere di Taddeo e Agnolo Gaddi.

Nella terza storia, sotto una loggia sostenuta da colonnine e unita per una scala ad un elegante edificio, è rappresentato il Santo a tavola in atto di benedire il vino che gli viene presentato entro un bicchiere da uno degli inservienti. Il primo dei canonici lo guarda sorpreso e attonito, mentre il secondo sta conversando con qualche fervore col suo vicino. Sul davanti un inserviente mette in tavola un piatto, mentre un altro monta la scala per ricevere le vivande che un terzo famigliare, venuto dall' interno della casa, gli porta incontro. Appesi alla parete vedonsi due polli morti e spiumati. Nei rispetti dell' architettura e della prospettiva rimane allo studioso parecchio da desiderare, quantunque anche in queste parti, comparate coi precedenti lavori si riscontri qualche progresso. Le forme sono però disegnate con molto studio e precisione, e quantunque la prospettiva non fosse allora così innanzi da segnare con sicurezza il punto di vista e quello di distanza, lo scorcio delle linee e il loro convergere a una determinata direzione sono tuttavia rappresentate con qualche verità ed

efficacia maggiore di quanto potevasi ragionevolmente pretendere in quel tempo, ancora distante da quello, nel quale Paolo Uccelli tentava di dare all'arte della prospettiva un fondamento geometrico. Nello scompartimento che segue sono dipinti gli episodii della morte del Santo. Nel primo vedesi la salma di lui, vestita da pellegrino, posta supina sul cataletto coperto da un drappo finamente lavorato, mentre all' intorno stanno i sacerdoti ed il clero cantando le esequie, alla presenza di molto popolo, atteggiato in modo diverso e pieno di dolore, come giustamente osserva il Vasari. [1] Tra queste si fanno notare le due figure inginocchiate e curve sul morto ai lati della bara, la prima delle quali presa una delle mani di lui la bacia, e l' altra è nel momento d' inginocchiarsi per fare altrettanto. Piena di verità è l' azione di uno dei frati, il quale soffia inginocchiato nel turibolo che tiene sollevato per conservarvi acceso il fuoco, mentre un suo compagno col secchietto e l' aspersorio sta osservando il Santo portato in cielo dagli angeli. Una grassa figura di chierichetto, dalle forme piuttosto volgari sta lì presso a capo levato a contemplare la stessa scena. Svariati sono pure gli atteggiamenti e l' espressione di coloro che cantano attorno alla salma, fra i quali si scorge da piedi del Santo un frate così bramoso di vederlo, che non ostante la grave età sua, pur si spinge innanzi appoggiato ad un giovane frate. Presso costoro vedesi di fronte una giovane donna idropica, che con un ginocchio a terra e con le braccie sollevate è rivolta a un' altra donna più attempata che forse è sua madre, la quale, curva alquanto, tiene per il polso la figliuola guardandola con affetto. La giovanetta, quantunque deforme pel gonfiamento, ha però lineamenti corretti e piacevoli che contrastano con

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 174.

quelli della vecchia madre tutta aggrinzita.[1] Nel fondo del quadro è rappresentata la città di Pisa ridotta ormai senza colore e mancante degli edifizi, se ne togli il Duomo e l'annesso campanile. Lo studio attento della natura ed anche la diligente riproduzione delle sue singolarità non potrebbe in questo quadro essere migliore; ma il nostro artista non limita il suo studio alle forme delle persone vive, poichè la natura fu da lui bene imitata anche nel renderci la figura del defunto, i cui lineamenti quieti e tranquilli nella loro espressione riescono freddi e rigidi per l'assenza d'ogni vitalità, come si scorge dagli occhi incavati, dalla forma alquanto rientrata della bocca, e dall'abbandono delle membra. Dall'esame di questi lavori il critico va persuaso come essi fossero certamente la fonte più abbondevole, alla quale attinsero e si educarono lo Starnina e l'Angelico, Masolino e Masaccio, così da produrre più tardi nell'arte quei molti miglioramenti, per cui costoro son noti.

La seconda scena del quadro è l'accompagnamento in Duomo del cadavere seguìto dai magistrati e dal clero, nella quale scena non è agevole cosa quella di rintracciare i cantori delle nenie e i musici messi a capo della processione, tanto è mal ridotto il dipinto. Precedute da un fanciullo vedonsi nel seguito tre figure, seriamente occupate a conversare, le cui forme son certo tra le migliori di quel tempo e bastano da sè sole a renderci persuasi del molto valore di quei dipinti, prima che il tempo e l'incuria degli uomini li riducessero a sì mal partito. Dopo un gruppo di fanciulli di forme troppo vistose e non belle, i quali vedonsi dietro il corteo, si scorge nel fondo sopra un terrazzo sostenuto da colonnine la figura del Santo sospesa in aria, che sollevando per le

[1] Il Vasari ricorda la figura della donna idropica nell'altro affresco, di cui parleremo più innanzi.

braccia l'infermo arcivescovo Villani che sta a letto, lo guarisce. Traccie di altre figure in svariati atteggiamenti di sorpresa si scorgono ai piedi del letto[1] e più indietro vedonsi i resti d' altri edifici, fra i quali la nota torre pendente e il battisterio di Pisa, mancando il rimanente della pittura insieme coll' intonaco. Nel terzo affresco si rappresenta San Ranieri, quando è esposto in una cappella del Duomo alla vista e all' adorazione del pubblico.[2]

Sul davanti è dipinta una folla di gente, parte seduta, e parte in ginocchio; in mezzo ad essa sopra un gradino e presso la salma del Santo è ritratta una donna, evidentemente indemoniata, in atto di gridar forte, mentre con una mano si straccia la veste ed è trattenuta da un' altra figura.[3] Vicino a questa avvi seduta un' altra donna che tenendo sollevate le braccia fissa addolorata lo sguardo in un fanciullo ammalato e seduto sulle ginocchia di lei.[4] Nell' alto sta la figura del Santo in atto di salire al cielo.[5]

[1] Questa composizione ci rammenta per molti rispetti quella da noi già esaminata nella chiesa inferiore di Assisi e che rappresenta San Francesco, allorquando risuscita un morto sollevandolo per le braccia, mentre stava per essere portato a seppellire. Così la scena a principio ricordata della salma di San Ranieri esposta sulla bara, mentre attorno ad essa gli cantano le esequie, è un motivo che ricorda quello simile rappresentato da Giotto nella chiesa superiore di Assisi, quando cioè fanno le esequie a San Francesco steso morto sulla bara; o quando il cadavere del Santo viene trasferito nella chiesa di San Damiano in Assisi, donde gli muove incontro Santa Chiara. Richiama inoltre alla mente l' affresco, ove di nuovo è figurato San Francesco disteso morto sulla bara e pianto dai compagni (vedasi il nostro vol. I, pag. 351-353 e di nuovo a pag. 525 della vita di Giotto).

[2] Della figura del Santo non rimangono più che poche traccie della testa e delle spalle.

[3] Presso questa figura e sul finto gradino si leggono ancora le seguenti parole: « Galliena indemoniata P. S. R. liberata. » Questa figura fu dal Vasari collocata nel primo affresco, mentre, per equivoco certamente, mette in questo la donna inferma d' idrope.

[4] Nella parte superiore manca insieme con quasi tutto il colore anche l' intonaco.

[5] Avvi inoltre parte d' una torre ed un altro edifizio, che come la

Il rimanente dell' affresco, quasi interamente scomparso, rappresenta le mura di Pisa con parte della campagna, nella quale sono dipinti in diverso atteggiamento quattro poveri pescatori in atto di pescare con la lenza. Verso il fondo scorgonsi traccie d' un vascello sbattuto dall' onde, la cui ciurma butta in mare le merci, delle quali è carico, rappresentando con esso un fatto attribuito a un certo Uguccione che salva una sua barca, invocando l' aiuto di Ranieri suo santo protettore, della cui figura si scorgono ancora traccie nel cielo del dipinto presso un albero della barca. [1] La nudità dei pescatori, l' età loro, e i diversi loro movimenti, sono espressi con molta naturalezza. Se nel dipingere le carni, i muscoli e le estremità, mostra il pittore di non avere molto curata la scelta del modello, lascia però sempre intravvedere nella rappresentazione della forma lo studio scrupoloso della natura col dare ad essa forma molta finitezza anche nei particolari. In tutti questi affreschi le vesti sono semplici, nè più conservano la rigidità di quelle dei più abili giotteschi. Maggiormente studiate nei particolari, esse non nuocciono alle forme che secondo l' abitudine del nostro artista rivestono con molta aderenza, così da conferire loro maggiore sveltezza ed eleganza. E tanto è vero ch' egli si adoperava a ottenere questo fine, che dalla maggiore e notevole finezza data alle vesti muliebri si va persuasi che egli ricercava con accorgimento

figura sono assai guasti dai danni cagionati dal tempo. Tutto il resto del dipinto è scomparso insieme coll' intonaco. Il Vasari (vol. II, pag. 174) accennando al coro dei cantori che accompagnano il Santo portato processionalmente in Duomo, fa menzione del ritratto del Bavaro, ossia di Lodovico di Baviera, morto nel 1347.

[1] Per questo come per gli altri personaggi che diconsi ritratti da Antonio Veneziano in questi affreschi, mandiamo il lettore a leggere quanto ricorda il Rosini nella *Descrizione delle pitture del Camposanto,* Pisa, 1829, pag. 88 e seguenti, il quale inoltre ci fa conoscere che questi affreschi furono restaurati dai fratelli Melani.

e studiava evidentemente la natura e la pieghevolezza dei tessuti.

Dall' esame de' suoi lavori sembra a noi, che Antonio Veneziano abbozzasse sopra una superficie assai liscia e levigata, con tinte giallognole e verdastro-chiare, usando delle roseo-giallastre nelle carni e di più scure, ma calde di tono, nelle ombre, tenendo assai larga la massa della luce e assai fusa, di maniera che l' occhio non resta offeso da forti e spiccati contrasti di tinte. Una leggiera e vaga coloritura è visibile nella condotta delle vesti, nelle quali la parte rossa ha una tinta calda e ben nutrita. Le lumeggiature sono preparate con tinte chiare-giallastre e ripassando le ombre con tinte porporine formano con esse un gradevole insieme. Lo stesso procedimento tecnico era adoperato nei colori celesti o azzurro-chiari, mentre le vesti erano preparate con tinta rossa nelle ombre e con tinta gialla nella luce.

La maggior cura del resto era spesa dall'artista d'allora nella scelta dei colori, la quale attenzione parrebbe da sè sola confermare quanto fu detto dal Vasari, che il Veneziano cioè, per essere medico, si fosse occupato d' Alchimia. [1] E siccome i pittori del secolo XIV appartenevano alla Compagnia dei medici e degli speziali, così è da credere che nelle loro botteghe essi avessero anche una specie di laboratorio per allestirvi le sostanze necessarie all' arte loro. [2] Ma come avviene d' ogni innovazione sempre imperfetta nelle prime applicazioni, così vedesi che le tinte vivaci e luminose delle pitture del Veneziano appariscono alquanto vuote e ancora difettano di chiaroscuro e di rilievo. Le ombreggiature leggiere, trasparenti e nella tinta gradevoli, son però scarse e non giungono al giusto valore del tono locale, le quali imperfezioni

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 175-176.
[2] Vedi il *Trattato* del Cennini.

noi riscontriamo anche nei lavori di Masolino e fino a una certa misura anche in quelli dell'Angelico, che però le corregge con altre e così pregevoli qualità da renderlo veràmente unico e grande nell'arte sua. Solo Masaccio seppe evitarle, giovandosi della legge del chiaro-scuro, e modellando come nessun altro seppe fare a quel tempo. Giunti a questo punto, noi crediamo opportuno di ricordare nuovamente gli affreschi nella vòlta del cappellone degli Spagnuoli a Firenze, già esaminati nel discorrere delle opere di Taddeo Gaddi, perchè a lui attribuiti dal Vasari. Si disse che in essi prevaleva il carattere giottesco dei lavori del Gaddi, quantunque le figure non avessero le forme maschie e il portamento severo delle altre sue proprie, e l'intera pittura mancasse di quella larga, ma nella misura esatta massa di luce e d'ombre, solita a riscontrarsi nei lavori di Taddeo. E queste differenze appunto unite a un tipo diverso delle teste, a maggiore dolcezza di linee, a un vestire più stretto e attillato, a una certa ricercatezza nei movimenti, alla ricchezza del paesaggio, allo studio diligente dei particolari, a un disegno meno franco, quantunque accurato, e alla vaghezza del colorire, ci fanno credere, che di questi affreschi non il Gaddi, ma bensì Antonio Veneziano sia l'autore, aiutato forse nelle parti più difettose, da qualche compagno di lavoro meno abile di lui, come già si ebbe ad osservare nella vita di Taddeo Gaddi. [1] E quando veramente fosse Antonio Veneziano l'autore, noi dovremmo credere che gli abbia eseguiti ben prima della sua venuta a Pisa, nulla togliendo a questa ipotesi le imperfezioni osservate nel lavoro di Firenze, le quali non impediscono che egli abbia poscia tanto progredito, da darci appunto gli affreschi di Pisa, che il Vasari dice i migliori

[1] Vedasi vita di Taddeo Gaddi, a pag. 42 e seguenti.

del Camposanto, e i quali, nonostante il loro cattivo stato di conservazione, si devono pur sempre riconoscere come eseguiti da un artista d' ingegno.[1]

Nelle memorie risguardanti il Camposanto, sono ricordati alcuni restauri in esso eseguiti nel 1386 e 1387 di alcuni imbasamenti ai vecchi dipinti e fra essi quelli in basso dell'Inferno e del Paradiso.[2] Secondo il Vasari, nell' affresco degli Eremiti dipinto da Pietro Laurati senese,[3] il nostro Antonio vi avrebbe eseguita intera la figura « del Beato Oliverio insieme con quella dell'Abate Panunzio, e molte cose della vita loro in una cassa figurata di marmo. »[4]

Questa notizia data dal Vasari è alquanto inesatta, ma dai caratteri del dipinto è facile scorgere ciò che in esso fece Antonio Veneziano. E sono queste le figure dei tre eremiti, due dei quali in atto di lavorare, mentre il terzo sta seduto pensieroso presso il torrente.

Oltre la pittura del fondo è anche sua la figura di San Panunzio rappresentata tra i rami d' un albero. È da aggiungere la cassa simulata di marmo dipinta più in basso, colla figura del Beato Giovanni Gambacorta; a capo e ai piedi della quale avvi un angelo librato in aria, l' uno in atto d' incensare col turribolo, e l' altro che con molta naturalezza soffia nel turribolo per tenerne acceso il fuoco. Ed egualmente sue sono alcune delle figure di angeli dipinte nella cornice con cartelli in mano e racchiuse dentro riquadri fra l' ornato.

E se pur si riscontra nei caratteri di questa parte di

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 175.

[2] Vedi Ciampi, op. cit., pag. 151 e Förster, *Beiträge*, op. cit., pag. 117-18.

[3] Ossia Pietro Lorenzetti chiamato dal Vasari Pietro Laurati.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 175. Non sono però l' Abate Panunzio ed il Beato Oliverio, come vuole il Vasari, ma bensì i Beati Onofrio e Panuzio. Vedasi le descrizioni del Camposanto del Ciampi e del Rosini.

lavoro eseguito da Antonio Veneziano qualcosa di diverso dagli altri suoi affreschi, deve attribuirsi a questo, che avendo il Lorenzetti una maniera diversa dalla sua, volle egli tenersi non soltanto fedele alla composizione originale del maestro Senese, ma per quanto gli fu possibile studiò ancora d' imitarne la maniera. Il che non toglie però che da un attento esame del restauro non si riscontri in esso sempre qualcosa di così caratteristico da doverlo riconoscere come lavoro del Veneziano. Lo stile poi tutto proprio di questo pittore l' abbiamo nella parte più bassa del dipinto, dov' è rappresentato il Beato Gambacorta steso morto sulla cassa coi due angeli ai lati ed altri nella cornice.[1]

Confraternita di San Niccolò Reale a Palermo.

Nell' agosto dello stesso anno 1387, che è pur quello nel quale ebbero compimento gli affreschi con le storie di San Ranieri, Antonio dipinse nel Duomo di Pisa e nella cappella oggi occupata dall' organo un quadro ora perduto.[2] E per ragione di tempo cade qui acconcio discorrere del quadro da noi appena fin qui ricordato e dal Veneziano eseguito nel 1388 per la confraternita di San Niccolò Reale a Palermo. Più che una tavola si può chiamare una tabella, sulla quale furono scritti i nomi

[1] La parte del dipinto eseguito da Antonio Veneziano è condotta sopra un diverso intonaco aderente al muro, mentre l' intonaco di quella del Lorenzetti è sopra una incannicciata, come lo conferma anche il Rosini a pag. 57-58 della sua *Descrizione delle pitture del Camposanto*, quando racconta, che la pittura originale fu guasta dal tabernacolo statovi eretto dai fedeli, dopo la remozione del quale fu necessità di rifare l' intonaco, se pur si volle compiere il dipinto. Ed è per questa diversità d' intonaco e per l' impronta lasciatavi, che non solo ci è indicata la forma del tabernacolo, ma ancora ci sono determinate le parti del dipinto spettanti a ciascuno dei due artisti.

Il Vasari (vol. II, pag. 176) afferma ancora che il Veneziano abbia eseguito da se stesso il proprio ritratto in questo Camposanto; nessuno però conosce quale esso sia ed è forse andato perduto.

[2] Vedi Förster, *Beiträge*, op. cit., pag. 117-118.

dei confratelli,[1] nella cui parte superiore fu dipinta, con figure di piccola dimensione, la flagellazione di Cristo coi confratelli in atto di pregare, mentre ai lati, entro due tondi, sono rappresentate sedute, e con grande espressione di mestizia, le due figure della Madonna e di San Giovanni.

Superiormente, tra l'ornato che dall'alto al basso separa i nomi dei confratelli, sono rappresentati in mezze figure entro tondi gli Apostoli e i quattro Evangelisti coi simboli rispettivi. In generale pel loro carattere queste figure ricordano quelle dipinte da Taddeo Gaddi. Altri due quadri non dissimili da questo pei caratteri trovansi a Palermo nel Palazzo del Principe di Trabia,[2] ma sono talmente rovinati da sfidare ogni possibile critica.

Palazzo Trabia a Palermo.

Una tavola con la Deposizione, posseduta dall'Americano signor Jervis e da noi vista a Firenze, ricorda pei caratteri del dipinto le pitture del Veneziano; ma non appartengono a lui e neppure ricordano la Scuola fiorentina, altri due dipinti in tavola rappresentanti l'Annunziazione e la Visita della Madonna a Santa Elisabetta, portati dal Catajo a Modena, nella cui galleria sono indicati ai numeri 44 e 49. Questi due dipinti appartengono alla Scuola di Westfalia e sono quindi opera d'artista straniero.

Galleria di Modena.

L'ultimo lavoro che noi possiamo ricordare come opera del nostro pittore, è una serie d'affreschi per lunga pezza abbandonati all'ingiuria del tempo e degli uomini,

[1] La iscrizione che leggesi è la seguente: « Innomine dm̄. ihx̄. χρι, ano a nativitate, 1306. Qui sono li defunti de la franitat . di . Santo Nicola . di Santo Francesco. La prima casa di disiplina dela citate . di . Palmo . dipinta 1388. An(to)nio, Lon[ghi] da Venexia pinxit. » Bene inteso che la forma delle lettere come le abbreviazioni sono conformi all'uso di quei tempi.

[2] A questo egregio gentiluomo e al conte Tasca noi rendiamo qui grazie sincere, per l'aiuto efficace e cortese da entrambi prestatoci nell'agevolare le nostre ricerche, quando fummo in Sicilia.

Tabernacolo a Nuovoli.

che vedonsi a Nuovoli, fuori di porta al Prato, nella tenuta della nobile famiglia dei Pianciatichi di Firenze, stati eseguiti sopra le pareti d' un Tabernacolo, come racconta il Vasari, per commissione di Giovanni degli Agli.[1] Sulla parete di faccia, uno di essi rappresenta la Deposizione di Cristo dalla croce, e nelle pareti laterali sono dipinti il Giudizio Finale e la morte della Madonna colla sua Assunzione in cielo.

Nella vòlta vedesi la figura di Cristo seduto con un libro nella mano sinistra e in atto di benedire coll' altra mano. La composizione della Deposizione dalla Croce non manca di vita e di azione, e nel gruppo principale ricorda molto quelle lasciateci sullo stesso argomento dai pittori che hanno preceduto il Veneziano. Come in quelle si vede in questa Deposizione una figura sull' alto della croce, in atto di reggere il corpo di Cristo per metà distaccato e con le braccia e il capo pendenti, mentre la madre, a braccia distese, sta alla sua destra in atto di riceverlo nelle braccia. Una seconda figura sostiene dall'altro lato il morto per le ginocchia, mentre una terza si adopera a levargli un chiodo da uno dei piedi. Da un lato Giuseppe d' Arimatea e Nicodemo, e la traccia d' una terza figura sul davanti. Ai piedi della croce dall' altra parte avvi la Maddalena inginocchiata, una delle Marie che bacia una mano di Cristo e un' altra che trovasi dietro la Madonna. La parte inferiore dell' affresco manca interamente, e nella superiore sono dipinti ai lati della Croce due angeli, uno in atto di gridare pel dolore, e l' altro che guarda fissamente Cristo con espressione di profonda mestizia. Della rappresentazione della morte della Madonna rimangono ancora poche traccie, tra cui si riconosce la figura di Cristo con una figurina tra

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 175-176.

le braccia rappresentante l' anima della Madonna, la quale vedesi in cielo con le mani incrociate sul petto, seduta fra tre angeli che pregano. Questo affresco è diviso dall' alto al basso, in modo ineguale, da una fenditura della muraglia. Nella parte superiore del Giudizio finale non rimane più che la testa d' alcuni Santi e Patriarchi, con parte d' altre figure e le traccie della mano destra del Redentore, della sua spalla sinistra e dell' aureola. Nella inferiore vedonsi ancora alcune incompiute figure di beati e fra esse una femminile di belle forme, presso la quale una seconda figura esce dal sepolcro e sono inoltre visibili le traccie d'una terza. Guasti e danneggiati in gran parte sono anche i quattro Evangelisti dipinti seduti nella vòlta coi loro simboli ai lati del Cristo, in atteggiamenti variati, ma naturali.

Per quanto ce lo consente la infelice condizione del dipinto, a noi sembra che i caratteri suoi, se inferiori a quelli degli affreschi nel Camposanto di Pisa, ricordano tuttavia, nell' insieme, i caratteri di quelle opere. Se nelle estremità il disegno è scorretto, le teste invece sono disegnate con ampie e spaziose fronti, e i particolari delle barbe e dei capelli, con quella diligenza che più tardi si riscontra in Masolino e nella sua scuola.

Da quanto è rimasto si può ancora riconoscere come il colorito caldo nelle tinte sia vigoroso nei toni locali, e tutta l' esecuzione sia stata condotta con quella franchezza che suol dare una grande famigliarità coll' arte. Per molti rispetti infine noi abbiamo scorto in siffatti dipinti qualità assai rispondenti a quelle osservate in altri lavori della seconda metà di questo secolo, e che possono attribuirsi a Giottino.

Ma prima di dar termine al racconto della vita operosa di questo artista, ci pare necessario complemento biografico quello di far cenno, come egli fosse adoperato

dalla famiglia degli Acciajuoli a dipingere nella Certosa di Firenze la tavola dell' altar maggiore, e come nello stesso convento eseguisse un altro lavoro, la Trasfigurazione, andato sventuratamente perduto come il primo.[1] Secondo il Vasari, Antonio Veneziano sarebbe morto nel 1384 all' età di 74 anni, ma noi abbiamo già visto e non nuoce a chiarezza di qui ripetere, che pei documenti trovati in questi ultimi tempi siamo fatti sicuri che egli lavorò fino al 1387 nel Camposanto di Pisa e che certo era ancora in vita almeno un anno dopo, come proverebbe il quadro da noi esaminato, e che trovasi a Palermo nell' oratorio di San Niccolò.

[1] Vedi Vasari, pag. 176.

CAPITOLO DECIMOSECONDO.

GHERARDO STARNINA ED ANTONIO VITI.

Per quello che ci racconta il Vasari, Gherardo di Iacopo Starnini, pittor fiorentino[1] nato nel 1354[2], sarebbe stato per lo spazio di molti anni a imparar l' arte della pittura sotto la disciplina di Antonio Veneziano. La prima opera che di lui ricorda quel biografo, sono le pitture a fresco eseguite a Firenze per commissione di Michele di Vanni nella Cappella Castellani in Santa Croce, rappresentanti molte storie della vita di Sant' Antonio abate, ed alcune del Santo Vescovo Niccolò.[3]

Cappella Castellani in Santa Croce a Firenze.

Quando furono primamente scritte queste parole, non vedevasi nella Cappella Castellani se non la pittura della vòlta coi quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa, e nella parete sopra la porta, in mezzo a raggi di luce e stelle, la figura d' un Profeta librato in aria con un cartello scritto in ebraico nelle mani. E allora si disse che queste pitture, alterate dal restauro e dai rifacimenti, serbavano caratteri molto simili a quelli degli affreschi del coro di quella stessa chiesa, pel

[1] Nella Compagnia dei pittori, che più sotto ricorderemo, è chiamato « Gherardo d' Iacopo Starna » ond' è da credere che fosse chiamato, come dice il Vasari, Starnini, o, come vuole il Baldinucci, Starnina, quasi per indicarlo come Starna il giovane per distinguerlo dal padre.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 200.

[3] Ibidem, pag. 201.

quale motivo noi pensammo che esse dovessero attribuirsi ad Agnolo Gaddi e agli aiuti suoi, quantunque discorrendo della figura del Profeta fino d' allora aggiungessimo, che riscontravamo in essa una maniera alquanto diversa e più moderna di quella del Gaddi. [1]

Ma più tardi, quando levato il bianco dalle pareti furono scoperti altri dipinti, per taluni dei quali si dovette riconoscere una maniera alquanto diversa, fu necessità risguardarli come prodotti da un' arte più progredita. Questa diversa maniera, a mo' d' esempio, noi l' abbiamo osservata nel fresco del Battesimo di Cristo e in quello che lo rappresenta in compagnia dei suoi Apostoli. I tipi, i caratteri e i movimenti di queste figure, specialmente di quella del Cristo, sono gentili e piacevoli, e si osserva in esse così uno studio più accurato delle forme, come una vaghezza maggiore nel colorire e una maggiore armonia di tinte. Meno convenzionale è il modo di panneggiare e condotto con uno studio maggiore dei particolari. Che se nell' insieme troviamo in questi dipinti un' arte che ricorda quella del Gaddi, essi ricordano ancora quella posteriore di Masolino da Panicale.

Questi stessi caratteri noi troviamo anche nel dipinto rappresentante Sant' Antonio Abate malmenato dai Demoni e nelle pitture che ritraggono diversi episodi della sua vita. Le composizioni di queste storie sono piene di movimento, e le figure degli Eremiti e dei Santi hanno quei caratteri di severità, prontezza ed energia a un tempo, quali si riscontrano nelle opere della Scuola Senese e come può vedersi nella stessa rappresentazione dei Santi nel deserto, eseguita da Pietro Lorenzetti un mezzo secolo prima, nel Camposanto di Pisa. Nè per la maniera, onde furono pensati, mancano d' importanza gli

[1] Vedi Cinelli, che nelle *Bellezze di Firenze,* a pag. 338, le vuole di Taddeo Gaddi.

altri dipinti, nei quali sono rappresentati, in uno, l'Angelo che annunzia un figlio a Zaccaria, mentre questi compie nel tempio le sue funzioni di sacerdote, e nell'altro, San Niccolò in atto di gettare dalla finestra palle d'oro a certe giovani chiuse col padre in una stanza. La maniera però veramente particolare al Gaddi si riscontra di nuovo nelle due grandiose figure di profeta dipinte nell'alto della parete esterna, ai lati del grande arco che mette alla Cappella.[1]

Per conciliare queste differenze di caratteri e di tecnica esecuzione, niente ripugna a credere che Agnolo Gaddi, vissuto sino al 1396, abbia incominciati i dipinti della Cappella, mentre forse stava eseguendo in questa stessa chiesa i grandi affreschi del coro, e che poscia occupato in altri lavori quelli lasciasse condurre a fine dagli scolari suoi ed anche dallo stesso Starnina;[2] la

[1] Dagli spogli Strozziani alla Magliabechiana si viene a conoscere che Michele, figlio di Vanni di ser Lotti Castellani, del popolo di Santo Stefano, lasciò nel 1383 per testamento, che si fondasse una cappella in Santa Croce dedicata a Sant' Antonio Abate. Vedasi *La chiesa di Santa Croce di Firenze illustrata*, di F. Moisè, Firenze, 1845. E di nuovo *La chiesa di Santa Croce di Firenze e il Municipio*, riflessioni artistiche di Ulderigo Medici, Firenze, 1869.

[2] La distribuzione dei dipinti nella cappella è la seguente. Ai lati esterni del grande arco che mette alla cappella, vi sono le due figure di profeta con lo stemma della famiglia Castellani nel mezzo, e dalle parti due busti di Santi. Nell'interno e sul pilastro a sinistra di chi osserva, sotto un finto tabernacolo è dipinto un Santo Vescovo e fra le ornamentazioni dell'arcata alcuni busti di Santi. Nella parte inferiore della parete, il cui centro è occupato dal monumento della contessa d'Albany postovi a ridosso, sono dipinte alcune figure recanti offerte a un sacerdote in piedi sulla porta d'una chiesa, del quale non si vede che il capo e una delle mani. Alla destra è figurato un luogo solitario con pochi alberi, il cui terreno per tutta la sua lunghezza è solcato da un fiume, sulla cui riva un giovane guarda le acque con una tal quale espressione di dolorosa maraviglia, mentre più innanzi una figura d'uomo rovescia sul terreno una cesta di sassi, alludendo forse a Sant'Antonio Abate, quando fa edificare il monastero.

Nel secondo affresco, vedesi a sinistra un personaggio venerando, rappresentante forse Sant'Antonio Abate, che davanti a molte persone

quale ipotesi spiegherebbe senz' altro il miglioramento da noi osservato in alcuni di questi dipinti comparativa-

d' ambo i sessi impone le mani sul capo di un vecchio seminudo, forse San Paolo Eremita, dipinto in ginocchio ai suoi piedi. Una chiesa divide questa parte dall' altra a destra, ove è figurato un paese orrido per rupi e incolto, nel quale molte persone portano a un pio cenobita, forse San Paolo, pane, ova ed altri alimenti.

Nella lunetta, per quanto è ancora dato di vedere, è rappresentata la visione dell' Evangelista Giovanni nell' isola di Patmos. Nel secondo pilastro due Santi dell' ordine dei Francescani e, fra le ornamentazioni dell' arco, dodici mezze figure di profeti.

Sulla parte inferiore della parete vicina non interamente ripulita dalla scialbatura, e coperta per un terzo da un monumento, si vede dipinto da un lato un Eremita, forse Sant' Antonio Abate, a sedere sul letto che colle mani giunte guarda il cielo. Davanti a lui, due altri eremiti sono in atto di osservarlo. Nell' alto è rappresentato in piccole proporzioni lo stesso Santo portato in cielo dagli angeli, e più in basso sul davanti del quadro, due eremiti in atto di seppellire il Santo, e nel mezzo, due leoni entro una caverna.

Nel secondo scompartimento è dipinto Sant' Antonio Abate in orazione, mentre i demoni tirandolo per le vesti e percuotendolo con bastoni cercano di distrarlo. Dall' altro lato, lo stesso Santo seduto e colle mani giunte è rivolto a Cristo. Nella lunetta, vedesi a sinistra l' interno d' una chiesa con un sacerdote che celebra la messa, e a destra un monastero, sulla cui porta una figura fa l' elemosina.

Nella parete ov' è l' altare, veggonsi in basso, a sinistra di chi osserva, due cenobiti che si abbracciano, rappresentanti forse Sant' Antonio Abate e San Pietro Eremita. Nell' altro scompartimento vedesi un cenobita intento a pregare ai piedi d' una rupe, sulla cui sommità è dipinto il demonio. Nel terzo rimangono pochi resti d' un' altra figura di Eremita e sotto la finestra, nel mezzo, una parte di finto basamento a riquadri e losanghe. Dall' altro lato della parete e dopo la finestra, si scorge una porzione della figura di San Giovanni Battista e di altre persone, come traccie ancora d' altri dipinti si vedono nella parte superiore. Nel primo scompartimento della terza parete vedesi a sinistra Cristo a capo dei suoi apostoli attraversare un paese montuoso, mentre a diritta si scorgono ancora le teste d' alcune figure, davanti a quella d' un Santo dipinto sulla porta d' una città.

Nel secondo scompartimento a destra di chi guarda, è dipinto il Battesimo di Cristo con quattro angeli inginocchiati che vi assistono e nell' alto il Padre Eterno e la colomba. Alla sinistra invece avvi San Giovanni che battezza le turbe, dipinto assai rovinato e manchevole nella sua parte superiore. Nella lunetta è rappresentata l' apparizione dell' angelo al sacerdote Zaccaria che circondato da molte persone offre a Dio sull' altare del tempio l' incenso. Nella parte inferiore del pilastro vedonsi due Santi Francescani con un libro e il cappello cardinalizio ai

mente agli altri. Il Vasari che gli ha potuti vedere in assai migliori condizioni e quando ancora non erano come ora manchevoli e danneggiati dal tempo, lasciò scritto che essi erano eseguiti con tanta diligenza e con sì bella maniera che furono occasione al loro autore di conoscere certi Spagnuoli che lo condussero in Ispagna al loro Re, dove, secondo il Vasari, ei riparò volentieri, perchè, mischiato nella congiura e nella sommossa dei Ciompi,[1] non si sentiva molto sicuro a Firenze con Michele di Lando gonfaloniere. Lavorando in Spagna pel Re molte cose, lo Starnina si fece in breve ricco e fu colmo d'onori.

piedi del primo. A destra della parete successiva si vede il mare, nel quale cade da una nave un fanciullo, che da San Niccolò di Bari, dipinto nel centro del quadro, viene salvato, e fatto consegnare ai parenti che lo attendono sulla porta d'una chiesa, dentro cui una persona impetra la grazia all'altare del Santo. Il dipinto è manchevole nel fregio e guasto nella sua parte inferiore. Nel mezzo del secondo scompartimento di questa parete è dipinto un edifizio, dentro il quale una figura mette la mano sur un libro tenuto da una seconda persona. Queste stesse figure sono rappresentate dentro un tempio dall'altra parte, mentre una dà del danaro all'altra. Successivamente è dipinto un altro miracolo di San Niccolò, quando in una strada, presso le mura d'una città, salva, per intercessione di chi lo prega fervidamente, un vecchio rimasto sotto le ruote d'un carro carico di pietre. Nella lunetta è rappresentato lo stesso Santo, quando da una finestra getta palle d'oro entro una stanza abitata da tre giovani donne col padre. Nel pilastro, San Niccolò è dipinto in abiti vescovili, un uomo e una donna stanno genuflessi ai suoi piedi. Il Santo è in atto di benedire tre fanciulli che si vedono nudi uscire da tre piccole botti, ove erano stati chiusi. E più in alto, quando ferma la spada che per mano del carnefice sta per scendere sul collo d'una figura in ginocchio e bendata, salvandola dalla morte. Da ultimo, quando vestito da guerriero impugna una bandiera bianca con la croce rossa. Sull'altra facciata del pilastro è rappresentato il martirio d'una Santa e superiormente un Santo ritto in piedi con un libro nella mano destra. Nella terza facciata avvi un altro Santo con un bastone in mano e nel basamento a chiaro scuro alcune teste entro riquadri. Sulla parte superiore del grande arco è dipinto in mezzo a raggi e stelle un profeta con un cartellino in mano; nei due scompartimenti della volta i quattro dottori nel primo e i quattro evangelisti nel secondo, che sono figure molto guaste dai ritocchi.

[1] Ciò fu nel 1378. Vedi le Cronache di quel tempo, e le *Storie* del Machiavelli al libro III, ec. Vedi Vasari vol. II, pag. 201, nota 2.

Ritornò poscia in Firenze, dove fu accolto dai suoi concittadini molto onorevolmente.[1] Noi non sappiamo se realmente questo viaggio abbia avuto luogo, bensì conosciamo che nel 1387 si trova inscritto nella Compagnia dei pittori fiorentini.[2] Racconta il Vasari che lo Starnina, dopo il suo ritorno dalla Spagna, decorò in Firenze al Carmine la Cappella di San Girolamo, nelle cui pitture non solo introdusse il vestire spagnuolo, ma mostrò inoltre più versatile fantàsia.[3] Eseguì sopra la porta del Palazzo di Parte Guelfa, per ordine del Comune di Firenze, l' anno che Gabriel Maria fu signor di Pisa, un affresco commemorativo della vendita di quella città ai Fiorentini, rappresentante un San Dionisio vescovo con due Angeli, e più in basso la città di Pisa. Nel quale lavoro, secondo il Vasari, avrebbe lo Starnina usata « tanta diligenza in ogni cosa, e particolarmente » nel colorirla a fresco che non ostante l' aria e le pioggie e l' essere vòlta a tramontana, ell' è sempre stata » tenuta pittura degna di molta lode, e si tiene al presente per essersi mantenuta fresca e bella come s' ella » fusse stata fatta pur ora. »[4] Nessuna parte di questo, come nessuno degli altri lavori che il Vasari dice eseguiti dallo Starnina, sono rimasti; ed è deplorevole, poichè il

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 201-202. L' autore del libro *Les arts Italiens en Espagne,* Roma, 1825, in-4, ricorda un solo dipinto dello Starnina che è l' Adorazione dei Magi, come esistente in un camerino dell' Escuriale. Tra le molte tavole che abbiamo vedute all' Escuriale, nessuna, a nostro avviso, ha i caratteri voluti per potersi attribuire a lui.

[2] Egli fu iscritto nel libro dei pittori nel 1387 come « Gherardo d' Iacopo Starna dipintore. » Vedi Gualandi, op. cit., Serie IV, pag. 182.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 201, e l' Albertini, *Memoriali,* op. cit., pag. 16.

[4] Vedi Vasari vol. II, pag. 203. La vendita fu fatta nel 1406 essendo, come dice il Vasari, Gabriello Maria Visconti signore di Pisa. Questo affresco con San Dionisio vedevasi ancora al tempo del Baldinucci, vedi op. cit., vol. IV, pag. 516, e del Richa, vedi *Chiese* ec., vol. III, pag. 252.

Vasari afferma, che per essi era aumentata la fama di lui in maniera, che egli avrebbe potuto acquistare una più alta rinomanza, se la morte non l'avesse sciaguratamente rapito all'arte nell'età di soli anni quarantanove, venendo seppellito, con esequie onoratissime, nella chiesa di Sant' Iacopo sopra Arno. [1] Lo Starnina aveva incarico di dipingere in Pisa il capitolo di San Niccolò, ma in propria vece egli mandò lo scolaro suo Antonio Viti da Pistoia, il quale vi dipinse la Passione di Cristo da lui portata a compimento nell' anno 1403, con molta sodisfazione dei Pisani. [2]

Secondo il Ciampi, le pitture lasciate incompiute da Puccio Capanna, in San Francesco a Pistoia furono finite dal Viti, e il Ciampi fonda la sua affermazione nei caratteri di parecchi di questi dipinti che esso riscontra simili a quelli condotti dal Viti nella soppressa chiesa di Sant' Antonio Abate. Al Ciampi fa seguito il Tolomei e il Tigri, i quali a loro volta attribuiscono al Viti anche le decorazioni della ex-chiesa di Sant' Antonio Abate. [3] Ma la parte che ancora resta di quelle pitture mostra, che non furono tutte eseguite dalla stessa mano. Nel sof-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 203. Ma se, come vuole il Vasari, lo Starnina nacque nel 1354 e dipinse il fresco con San Dionisio nel 1406, deve essere morto più vecchio. Il Vasari nella sua prima edizione aveva data la morte dello Starnina come avvenuta nel 1408. Il Richa ed il Bottari sospettano che invece degli anni 49 debba leggersi 59. Il Baldinucci lo fa morto di anni 49, come il Vasari, ma ammette la sua morte avvenuta nell' anno 1403. Vedi nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 9 in nota, dove si tiene per vera la data della morte dello Starnina secondo la prima edizione del Vasari, come avvenuta cioè nell' anno 1408.

[2] Vedi Vasari vol. II, pag. 202. Queste pitture ora più non esistono, ma secondo le note fatte dal Manni al Baldinucci, vol. IV, pag. 537, esse furono dipinte per Giovanni dell' Agnello nel 1403, e portavano allora la seguente iscrizione « Antonius Vite de Pistorio pinxit. »

[3] Vedi Ciampi, *Notizie inedite*, op. cit., pag. 106. Vedi Tolomei, *Guida di Pistoia*, pag. 116. Vedi Tigri, *Guida* ec., pag. 285. Questa chiesa da molto tempo soppressa e già ridotta ad abitazione, quando noi vedemmo le pitture, era indicata col num. 355, nella piazza di San Domenico.

fitto, o vòlta, divisa in tre parti per essersi ridotto l'edifizio a casa, è dipinto Cristo in gloria circondato dai soliti santi ed angeli, e nella parte superiore sono rappresentati i segni dello Zodiaco. I caratteri di questa pittura assai danneggiata son quelli d'un debole seguace d'Orcagna vissuto alla fine del secolo XIV. In altra parte della casa vedesi la creazione di Adamo e Eva con alcune scene della vita della Madonna, di Cristo e di Sant'Antonio Abate, che manifestano un autore anche più scadente e quella stessa maniera che si riscontra in alcuni dipinti nell' ex-capitolo di San Francesco a Pistoia.[1] Il Vasari racconta che il Viti, scolare dello Starnina, dipinse nel Palazzo del Ceppo di Prato la vita di Francesco di Marco, fondatore di quel pio luogo.[2] Questa circostanza ci porge occasione di discorrere di alcuni affreschi di scarso valore, i quali insieme con altri assai migliori adornano, nel Duomo di Prato, una delle cappelle laterali del coro e che la tradizione attribuisce al Viti.[3] In una lunetta di questa cappella è dipinta la natività della Vergine e più in basso la presentazione al Tempio e lo Sposalizio. Nell' altra lunetta è dipinta la disputa di Santo Stefano e più in basso la sua lapidazione e il suo seppellimento. Nelle diagonali della vòlta quattro figure simboleggiano la Fortezza, la Speranza, la Fede e la Carità, e nella profondità dell' arco sono dipinte quattro mezze figure di santi. Di questi affreschi, il matrimonio della Vergine, la lapidazione e il seppellimento di Santo Ste-

Duomo di Prato.

[1] Vedasi che cosa si disse in proposito nella *Vita di Puccio Capanna.*

[2] Vedi Vasari, *Vita di don Lorenzo monaco*, vol. II, pag. 215. Il signor Gaetano Guasti nelle *Memorie di Maria Vergine del Soccorso*, edite a Prato nel 1871, a pag. 45 racconta che dalle memorie contemporanee si conosce come dipingessero nel 1411 in quel palazzo Niccolò di Pietro Gerini, Ambrogio Baldeschi e Pietro d' Alvaro, senza che il nome di Antonio Viti sia ricordato.

[3] Questa cappella è presentemente denominata dal Sacro Cuore di Maria.

fano, comprese le finte cornici e i busti fra l'ornamentazione del fondo, son opera di un rozzo artista della prima metà del secolo XV, il cui stile difettoso, benchè di carattere più moderno, ricorda quello delle opere attribuite al Viti, come può riscontrarsi in via di esempio, con gli affreschi della ex-chiesa di Sant' Antonio Abate a Pistoia. I lavori nel Camposanto a Pisa colle scene della passione di Cristo attribuite dal Vasari a Buffalmacco, e che il Ciampi ed il Morona ci dicono « da taluni assegnate ancora a Antonio Vite, »[1] sono talmente alterati pei danni cagionati loro dal tempo, dal restauro e dal ridipinto, che ben poco rimane della lor parte originale. Ciò nonostante, se giudicar dovessimo da quanto vedesi, troveremmo che sono bensì lavori alquanto rozzamente condotti, ma non ci sembrano nè di Buffalmacco, nè del Viti, ma di qualche altro pittore di quei tempi. Dice il Tolomei che Antonio Viti discende da una famiglia di Lamporecchio castello della Diocesi, e fu nell' anno 1378 del Consiglio della città, senza che si sappia quando sia morto.[2] Il Padre della Valle invece suppone che egli sia quell' Antonio di Filippo da Pistoia, che nel 1438 trovasi ricordato negli Statuti dei pittori Senesi.[3] Gli affreschi nel Duomo di Prato, poco innanzi ricordati, altro non sono, come si disse, che la continuazione di una serie di dipinti eseguiti da un artista ben più valente del Viti. E senza presumere di cogliere nel vero, a noi non ripugnerebbe di credere, quando lo Starnina fosse più a lungo vissuto, che questa serie fosse stata incominciata da lui e da lui condotta a compimento nelle parti, delle quali verremo a discorrere, e per quelle ri-

[1] Vedi Morona, tomo II, pag. 235.

[2] Vedi Tolomei, op. cit., pag. 207 e pag. 209.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 202 in nota. Vedasi anco Milanesi, *Documenti senesi*, vol. I, pag. 48.

maste incompiute, e poco innanzi esaminate, si fosse chiamato un altro pittore che potrebbe anche essere il Viti. Gli affreschi, dei quali intendiamo parlare, rappresentano, in una delle lunette, la Nascita della Madonna e più in basso la sua presentazione al Tempio, e nella lunetta di contro la predica di Santo Stefano. E quantunque questi lavori riescano a prima vista poco attraenti, pure diventano ognor più importanti man mano che si studiano, poichè essi sono evidentemente prodotti da uno di quegli artisti che, come Paolo Uccello, Pier della Francesca, i Peselli ed altri, si consacrarono con amore così all' analisi ed allo studio delle forme come della parte anatomica e della prospettiva, e che appartengono per questo riguardo a quella scuola, che trova più tardi il suo complemento nel Ghirlandajo.

La nascita della Madonna dipinta in una delle lunette è una composizione di dieci figure, condotte con lo stile severo e grande ad un tempo, come è pregio particolare dell' arte toscana. Nei profili delle quattro figure di donna che si avvicinano colle loro offerte, si osserva molto realismo, e nel modo con cui sono raggruppate si riscontra molta somiglianza con quello usato in consimile soggetto più tardi dal Ghirlandajo nei suoi freschi a Santa Maria Novella. E mentre una esagerata gravità nelle mosse e nel portamento ricorda le figure di Paolo Uccello o di Piero della Francesca, le vesti in quella vece e i caratteri, appariscono quelli stessi che si osservano nei dipinti del secolo XV.

L' importanza principale del quadro sta nella composizione animata e severa, le cui figure sono meno notevoli per la bellezza che per lo studio realistico della forma umana. Vivace e copioso è il movimento che si osserva nella figura di una giovine di alta e snella statura che scende da una gradinata. E la figura di San-

t'Anna, rappresentata nel letto in atto di lavarsi, mentre una servente le versa l'acqua sulle mani e quella dell'altra figura di donna, che un po' più in disparte tiene fra le braccia la neonata, ricordano sempre la maniera e le artistiche consuetudini del secolo XIV. Un' altra figura assai naturale e ben panneggiata è quella che vedesi in ginocchio sulla destra del quadro. Nella parte inferiore del fresco della Presentazione, il suo autore mostra tanta intelligenza della forma, quanta possiamo appena pretendere da uno degli artisti ultimamente ricordati. Alcune teste divenute scolorite stanno a dimostrare, come esse fossero preparate con una tinta di colore grigiastro caldo comunemente adoperata in quel tempo, come le due figure in piedi alla diritta di quella inginocchiata, mostrano la dolcezza del carattere e la morbidezza del colorire proprie delle figure di Masolino. Ma quello che ancor meglio dimostra, e pel modo della composizione e per la sicurezza del disegno, quanto l' autore di queste pitture avesse nella maniera sua di comune con gli artisti ricordati, si è il dipinto dell' altra lunetta, nella quale è rappresentato Santo Stefano che dinanzi a un tempio predica alla folla turbolenta. La grandiosità delle mosse di alcune figure è troppo evidente da essere negata, e quella del vecchio, visto di profilo, che cerca di scagliarsi sul predicatore ed è rattenuto da uno degli ascoltanti, n' è la prova migliore. Anche in questo dipinto il processo tecnico è rivelato dalle figure o dalle parti loro, che pei danni del tempo perderono il colorito e mostrano la sottoposta preparazione fatta con un corpo di colore a tinta calda e grigiastra. In queste parti la pittura apparisce naturalmente difettosa di rilievo e deboluccia per espressione, ma in quelle invece, nelle quali la cónservazione è maggiore, le tinte son calde e trasparenti, quantunque in

fatto di rilievo si mostrino piuttosto scarse, come sono le pitture dei primi tempi di Masolino. Ma giova ripetere che questi dipinti hanno molto di comune con quelli eseguiti dai pittori della prima metà del secolo XV, i quali, per mezzo dello Starnina, si legano alle tradizioni artistiche d' Antonio Veneziano.

Museo di Dresda.

Ed è per questo insieme d' osservazioni che noi abbiamo ricordato questi dipinti alla fine della vita dello Starnina, celebrato dal Vasari con parole non comuni di elogio, in attesa che qualche documento venga a meglio chiarire cotal questione. [1] Nel Museo di Dresda si attribuiscono allo Starnina le figure registrate nel catalogo ai numeri 15 e 16, rappresentanti in due piccoli tondi San Michele e l' Arcangelo Raffaele con Tobia. Da quanto è però lecito argomentare, atteso il cattivo stato

[1] Nella *Vita dell' Orgagna* il Vasari ricorda un Tommaso di Marco fiorentino e nel Vasari edito dal Sansoni, tomo I, pag. 609, si crede che questo Tommaso di Marco sia lo stesso di Tommaso del Mazza, il quale fu matricolato fra i pittori dell' arte degli speziali il 5 giugno 1377, e fu compagno a Pietro Nelli (del quale si parlerà nel capitolo XVII) che l' aiutò a dipingere la tavola della Pieve dell' Impruneta. Si ricorda inoltre che questo Tommaso fece in una delle cappelle della cattedrale di Prato, posta alla sinistra della cappella maggiore le storie a fresco della vita di Santo Stefano e tre della vita di Maria Vergine. Dalla descrizione dei soggetti si direbbe che trattasi di dipinti consimili a quelli or ora descritti e nei quali abbiamo riconosciute due maniere ben diverse. Al Mazza dunque come al Viti potrebbero essere attribuite le storie di merito inferiore fra quelle pitture. Ma è vero altresì che noi non riscontriamo rassomiglianza alcuna fra questi affreschi e la pittura del quadro all' Impruneta, e come non conosciamo nessun' opera del Mazza, così ci è tolto ogni mezzo di comparazione. Che se si fosse invece detto che il Mazza aveva dipinto gli affreschi di una delle altre cappelle allato alla maggiore di questa chiesa, coi soggetti cavati dalla vita di Santa Caterina e da quella di San Iacopo, lo avremmo potuto credere, perchè si riscontrano in questi dipinti i caratteri d' un seguace di Agnolo Gaddi, come è per esempio Niccolò di Pietro Gerini, il quale dipinse in compagnia di lui in Prato, al qual pittore molto probabilmente potrebbe appartenere anco questo lavoro. Ad ogni modo i caratteri di questi affreschi delle storie di Santa Caterina e di San Iacopo, richiamano alla memoria quelli del quadro all' Impruneta, e i caratteri che noi vediamo negli affreschi dell' altra cappella colle storie di Santo Stefano e della Vergine.

della loro conservazione ed i restauri, cui andarono sottoposte, ci sembra che esse debbano piuttosto risguardarsi come lavoro di un mediocre seguace della maniera del Ghirlandajo e di Filippino Lippi.

Nella Galleria dei signori Lombardi-Baldi in Firenze vedevasi, in figure di piccole dimensioni, una Deposizione dalla Croce, dal Rosini attribuita allo Starnina, i caratteri della quale ci parvero quelli dell' opera d' un pittore vissuto dopo di lui, e che può credersi seguace della maniera di Cosimo Rosselli.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

MASOLINO DA PANICALE E PAOLO SCHIAVO.

Nella prima metà del secolo XIV due pittori d' età diversa fra loro, ma tutti e due del contado di Firenze, esercitavano in questa città l' arte loro. Uno era Tommaso di Fino nato nel 1383 [1] all' imbiancatore Cristoforo e comunemente chiamato Masolino da Panicale, l' altro nato nel 1341 al notaio Ser Giovanni, egualmente chiamato Tommaso, ma meglio conosciuto col nome di Masaccio. Questa singolare coincidenza di nome in due artisti saliti, specialmente il secondo, in grande rinomanza, e che maestro l' uno all' altro esercitarono l' arte loro nella stessa città, fu certo causa di una perdonabile confusione delle loro opere, confusione che cercheremo, per quanto starà in noi, di schiarire; e ricercando con cura le circostanze e i fatti della vita di ciascuno e comparando fra loro le opere rispettivamente lasciate, di trovar modo d'assegnare il più esattamente possibile a ciascuno dei due il posto, nel quale deve essere collocato fra gli artisti del tempo. Nè sarà colpa nostra, se nel compiere siffatto studio e nel condurlo senza presunzione, ma con

[1] Ciò si viene a conoscere dalla dichiarazione fatta dal padre di Masolino della portata al catasto dell' anno 1427, come avremo occasione di vedere più innanzi, dopo che avremo discorso del viaggio fatto da Masolino in Ungheria.

la maggiore coscienza, dovremo distruggere affermazioni divenute tradizionali, e, discutendoli, muovere dubbiezze su fatti divenuti autorevoli per deficienza di critica e per consentimento bonario di secoli. Il Vasari afferma essere stato Masolino da Panicale di Valdelsa discepolo di Lorenzo Ghiberti, e nella sua fanciullezza così valente orefice, da essere il migliore rinettatore da lui adoperato nel lavoro delle porte di bronzo del Battisterio di San Giovanni.[1] Ma quando si pensi che il Ghiberti nacque soltanto sei anni prima di Masolino, ci par facile vedere quanto scarso valore abbia la prima parte del racconto del Vasari, e come apparisca evidente che anche nella seconda faccia di certo confusione fra Masolino e Maso di Cristoforo di Braccio, il quale nacque nel 1381, si trova matricolato all'arte della Seta nel 1409 e moriva nel 1430.[2] Dove invece può accettarsi il racconto del Vasari è nella parte, nella quale afferma che Masolino all'età di 19 anni si mise a imparare l'arte da Gherardo Starnina.[3] Questi infatti si vuole in arte continuatore della maniera di Domenico Veneziano, della

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 135.

[2] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. V, pag. 66. La notizia che noi qui riportiamo è presa dall'Archivio centrale di Stato, Archivio delle Arti, Libro delle Matricole dell'arte della seta dal 1328 al 1433. A carte 187 e seguenti del *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, pubblicato dal signor G. Milanesi nel tomo IV, anno 1860, pag. 193, si trova: « Thomasius filius olim Xptofani Braccii aurifex, populi S. Iacobi ultra Arnum de Florentia, quia juravit pro magistro secundum formam statutorum et ordinum dicte artis, die xxx mensis Augusti anno Domini MCCCCVIIII, et quia solvit dicte arti pro suo introitu ad artem flor. sex auri. Ideo matriculatus fuit in presenti matricula die xxx mens^s Sept^s dicti anni MCCCCVIIII. » E mentre non si conosce che Masolino avesse moglie e figli, sappiamo che Maso aveva moglie e figliuoli, come risulta dalla portata del Catasto del 1427 del Quartiere Santo Spirito, Gonfalone Nicchio, num. 1658, vol. 19, ove si trova: « Tommaso di Cristoforo ha 46 anni, Margherita sua moglie 25; ha quattro figliuoli, tutti piccolini. » Nel 1430, num. 608, vi è la « portata » degli eredi di Tommaso di Cristoforo, orafo.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 135-136.

quale, come vedremo più innanzi, fu seguace Masolino e la quale ebbe il suo pieno e perfetto svolgimento con Masaccio. Che se è vero non essersi fino a' giorni nostri ancora trovato il nome di Masolino in nessun documento, è altresì vero che fuori delle pitture della Cappella Brancacci al Carmine in Firenze non si conoscevano di lui altri lavori, mentre oggi noi possiamo vedere e studiare anche i dipinti da lui eseguiti in Lombardia, nella collegiata di Castiglione d' Olona per commissione del cardinale Branda Castiglioni.[1]

Collegiata di Castiglione d' Olona in Lombardia.

Non ci è dato di poter dire l' anno preciso, nel quale furono eseguiti, ma come sappiamo che la chiesa fu edificata nel 1422 sulle rovine del distrutto castello, consacrata il 25 marzo dell' anno 1425[2] e che nel bassorilievo sopra la porta principale, come nella iscrizione dell' architrave, trovasi scolpita la data dell' anno 1428,[3] così pensiamo che dopo quest' anno avrà Masolino condotto il suo lavoro. Nella vôlta del coro sono rappresentate alcune storie tolte dalla vita della Madonna, a cui è dedicata la chiesa, e sulle tre pareti quelle dei Santi

[1] Sulla fine dello scorso secolo questi dipinti furono coperti di bianco, e solo nel 1843, togliendosi dalle pareti la scialbatura, rimessi allo scoperto. Nel colorito essi hanno molto perduto e taluno patì offesa maggiore essendo manchevole d' alcuna sua parte.

[2] Vedi *De Origine rebus gestis ac privilegiis gentis Castillionæ. Macthei Castigliones I. C. Commentaria.* Mediolani 1595, pagine 65 e 69.

[3] Questo bassorilievo rappresenta la Vergine seduta in trono col putto che benedice il Cardinale Branda, collocato in ginocchio alla sua destra in atto di preghiera e a lui presentato da San Lorenzo. Alla sinistra avvi Sant'Ambrogio e Santo Stefano, in vicinanza dei quali è scolpita la data del « MCCCCXXVIII. » Nell' architrave vedonsi i quattro simboli degli evangelisti, e la seguente iscrizione: « Nostri millenus quadrigentesimus atquæ vigen octavus dni devolvitur annus alum gradibus summis pater in Xpo reverendus ac dns Branda dominus de Castilieono Cardinea sede residet qui presbiter ipse perfecit ad laudes hoc templum virginis alme, cum qua primates Laurentius et protomartir Stef. & at digna superi impetravere salute. »

Stefano e Lorenzo, patroni del Cardinale Branda. Incominciando a sinistra di chi osserva, vedesi nella parte superiore, dove è la finestra, la figura di San Lorenzo che battezza. Nella lunetta della vicina parete è rappresentato lo stesso Santo, mentre fa l' elemosina ai poveri, e quando è condotto davanti ai giudici. Inferiormente son dipinti il suo martirio e la tumulazione sua eseguita dai suoi compagni.

Della pittura nella parete di mezzo non è rimasta che la parte dipinta sopra l' occhio della finestra, rappresentante la Trinità. Nella terza parete, di contro alla prima, e sulla quale è aperta l' altra finestra, è rappresentato Santo Stefano che predica alle turbe. Nella lunetta della parete successiva è dipinto il Santo dinanzi ai Dottori della legge, ma questa pittura è quasi intieramente perduta. Inferiormente alla lunetta è rappresentato il Santo, quando viene condotto davanti ai giudici, quando subisce il martirio e la sua salma è seppellita dai discepoli. Nei sei spazi triangolari della vòlta sono dipinti l' Annunziazione, lo Sposalizio, l' Assunzione e l' Incoronazione della Madonna, la Natività di Cristo e l' Adorazione dei Magi. Nel centro avvi un bassorilievo colorato colla mezza figura di Cristo che benedice con una mano e tiene coll' altra il globo sormontato dalla croce. Nella parete esterna, sopra l' arco, vedonsi i resti della storia rappresentante la morte della Madonna, e nei pilastri le figure di alcuni Santi interamente distrutti nel restauro fatto pochi anni or sono della chiesa, allorquando era già uscita l' edizione inglese. A chi pon mente alla forma lunga e stretta degli scompartimenti triangolari, nei quali è suddivisa la vòlta, è agevole intendere, come anche il più valente degli artisti avrebbe senza dubbio trovate molte difficoltà nel disporre le sue composizioni: quantunque non si possa negare che

Masolino avrebbe potuto far meglio, quando nella distribuzione del suo lavoro si fosse tenuto alle massime che in fatto di comporre erano in uso presso la grande famiglia dei Giotteschi. Ciò che piace però nelle storie della vita della Madonna si è una certa dolcezza nella espressione e nei movimenti delle figure, come anche il facile piegare delle vesti, che sono i caratteri che più di ogni altro ricordano la maniera del Beato Angelico, senza che però ne trapeli quel profondo sentimento religioso che traspare dalle sue figure, ed abbiano esse quella nobiltà di linea e serenità d' espressione che appunto si vedono nelle figure dell' Angelico.

Se dalla comparazione delle opere riesce manifesta l'inferiorità di Masolino in confronto dell'Angelico, viene anche dimostrato però che in arte calcano ambedue le stesse orme, e come, tecnicamente parlando, lavorano con gli stessi principii, così potrebbe quasi dirsi che fossero educati alla stessa scuola. Nell'affresco dell'Annunziazione la Madonna è rappresentata diritta in piedi con le mani incrociate sul seno e sogguardante, col capo alquanto piegato, l'Angelo, che reverente a lei si presenta con la mano levata in atto di pronunziare il divino saluto. Sul pavimento davanti alla Madonna è collocato un vaso con fiori. Le forme elette e snelle e il delicato profilo della sua figura sono essenzialmente giovanili, come nel viso dell'Arcangelo sono evidenti molte di quelle soavi linee che danno alle sue fattezze una espressione quasi femminile, che sono appunto i caratteri dati dall' Angelico nei suoi dipinti a simili soggetti. Eguali caratteri riscontransi nell' affresco rappresentante la Madonna seduta in trono, nell' atto di ricevere a mani giunte la corona messale sul capo dal figliuolo. Ai lati del trono vedesi ancora un Angelo per parte colle braccia incrociate al seno, non rimanendo degli altri, che pur vi furono di-

pinti, se non pochissimi indizi.[1] La forma del trono non manca di leggerezza nelle proporzioni, quantunque mostri parecchi difetti imputabili piuttosto allo stato dell'architettura e della prospettiva in quel secolo, che non al pittore. Sotto un tempio di forma ottagona con sottili pilastri, i quali sostengono una loggia che termina in una cupolina con guglie, è rappresentato lo Sposalizio di Maria. Nel mezzo sta il Sacerdote nell' atto di unire Giuseppe alla giovanetta Maria, e da un lato e dall' altro si trovano gli amici ed i parenti col consueto seguito di curiosi, tra i quali a sinistra e sul davanti si vede il solito giovane che spezza la verga, mentre dal lato opposto si distingue fra le donne una, che si volge al fanciullo che conduce per mano. La composizione, quantunque sia bene ordinata, è comune a quei tempi; ma, comparate le figure di questa storia con quelle delle identiche dipinte da Giotto, è manifesto che quelle di Masolino mancano della forza e della severità di carattere che hanno quelle di Giotto e dei suoi primi seguaci. Anche i dipinti dell'Adorazione dei Magi e dell' Assunta, rappresentata seduta sulle nuvole e portata in cielo da Angeli, seguiti da un lungo coro di compagni che cantano e suonano, son molto guasti dalle ingiurie del tempo.[2]

[1] In questo, come negli altri dipinti, i colori, specialmente delle vesti e del cielo, sono per la più parte scomparsi, e nella veste di Cristo, invece del primitivo azzurro, vedesi soltanto il bianco dell' intonaco con poche traccie del colore della preparazione.

[2] Nell'Adorazione dei Magi rimane soltanto la parte superiore della Madonna col putto, il quale dà la benedizione; e del Re, che prostrato a lui dinanzi colle braccia incrociate lo guarda, non resta che una piccola parte della sua figura e anche questa in cattive condizioni. Anche il Bambino manca del colore, e sul davanti rimangono pochi accenni della figura di San Giuseppe dipinto con in mano la offerta ricevuta dai Magi. Dietro alla Madonna si scorgono i resti della capanna col bue e l'asino alla mangiatoia, e dall' altro lato gli avanzi della figura d'un

Due belle composizioni son quelle eseguite in una lunetta rappresentanti, l' una, San Lorenzo che fa l' elemosina, e l'altra quand' egli è condotto davanti ai giudici. Bisogna però aggiungere che al bello dell' azione non corrisponde la bontà dell' esecuzione. [1] Inferiormente a queste è rappresentato il martirio del Santo; e quantunque la pittura manchi di tutta la sua parte centrale, tuttavia da quanto è rimasto è agevole riconoscere, che essa era una composizione ricca di figure e piena di vita. [2]

Nella Natività, che è una delle composizioni meglio ordinate, la Madonna inginocchiata è rappresentata nel mezzo a mani giunte, in atto di pregare davanti al Bambino disteso in terra, il quale irradia attorno a sè raggi di luce. Da un lato in ginocchio a mani giunte è dipinto San Giuseppe, e dall' altro, nello stesso atteggiamento di preghiera, il cardinale Branda. Da questa parte vedesi presso il Bambino un' altra figura, e nel fondo una casa con presso la mangiatoia, l' asino e il bue. In alto, l' angelo annunzia ai pastori il grande avvenimento e tutta la composizione è chiusa da una gloria d' angeli. In un finto cartello vicino a San Giuseppe leggesi « MASOLINVS DE FLORENTIA PINSIT. » [3]

secondo Re dipinto diritto in piedi e coll' offerta in mano, e nel fondo qualche scarsa traccia di altre teste e di cammelli.

Nell' Assunta manca più qua e più là la pittura, specialmente nelle figure degli angeli dipinti a sinistra di chi guarda.

[1] Manca in parte del colore, e quello che è rimasto è qua e là sbiadito e malconcio.

[2] Sono rimaste ai lati alcune parti di figure soldatesche così a piedi come a cavallo, e sul davanti, i resti di due figure armate di lunghi bastoni, coi quali esse sembrano occupate a attizzare il fuoco sotto il corpo del martire. Nel fondo è rimasta la porzione d'un edifizio, sul cui cornicione gira un bassorilievo di stile classico. Sottoposto al dipinto sta il monumento sepolcrale del cardinale Branda, il qual monumento vedesi inciso nell' opera delle famiglie illustri di Pompeo Litta.

[3] Le vesti della Madonna mancano in gran parte del colore e la sua testa è assai danneggiata. Tranquilli e nobili sono i lineamenti del Cardinale, e il bambino con le sue belle forme ha un tipo piacevole.

Benchè siano assai male ridotti, tuttavia resta abbastanza di questi dipinti per potere, studiandoli con amore e lunga diligenza, formarsi un concetto abbastanza esatto del loro valore in arte. Confrontati quelli della vòlta cogli altri delle pareti, si scorge in questi ultimi una esecuzione tecnica più rozza e alquanto diversa da quella usata nei primi, differenza che a parer nostro non deve ad altro attribuirsi che alla mano meno abile e meno esperta di chi può aver avuto l'incarico di condurli a termine. Caratteri identici si riscontrano nelle altre pitture rappresentanti altri fatti o leggende della vita di questo Santo e di quella di Santo Stefano, le quali pitture sono, qual più qual meno, o affatto manchevoli di colore o solo in parte scolorite. [1]

Battistero a Castiglione d'Olona.

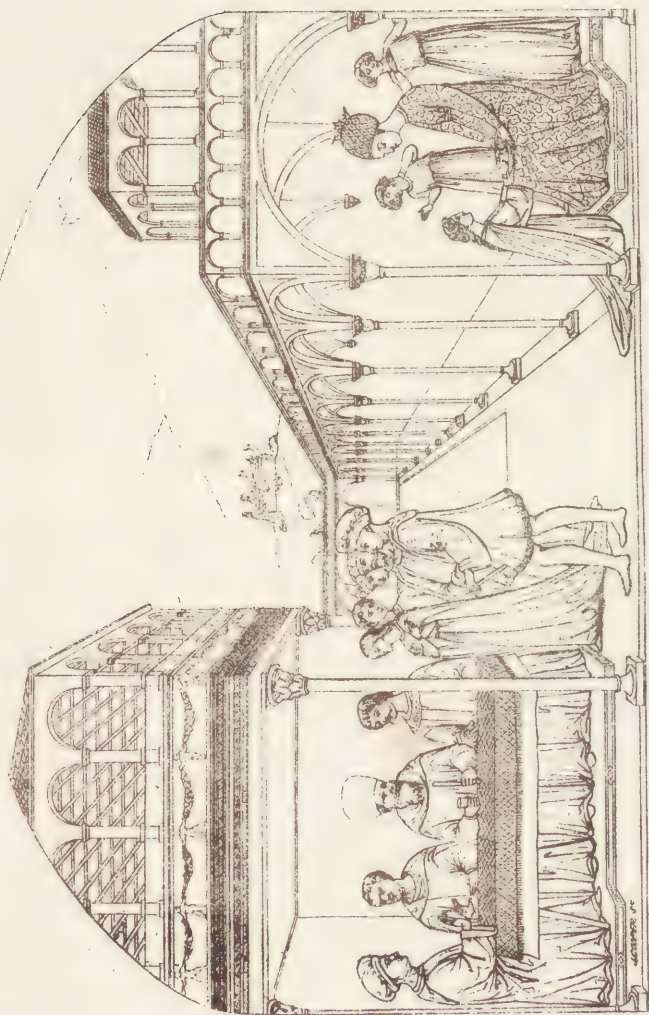
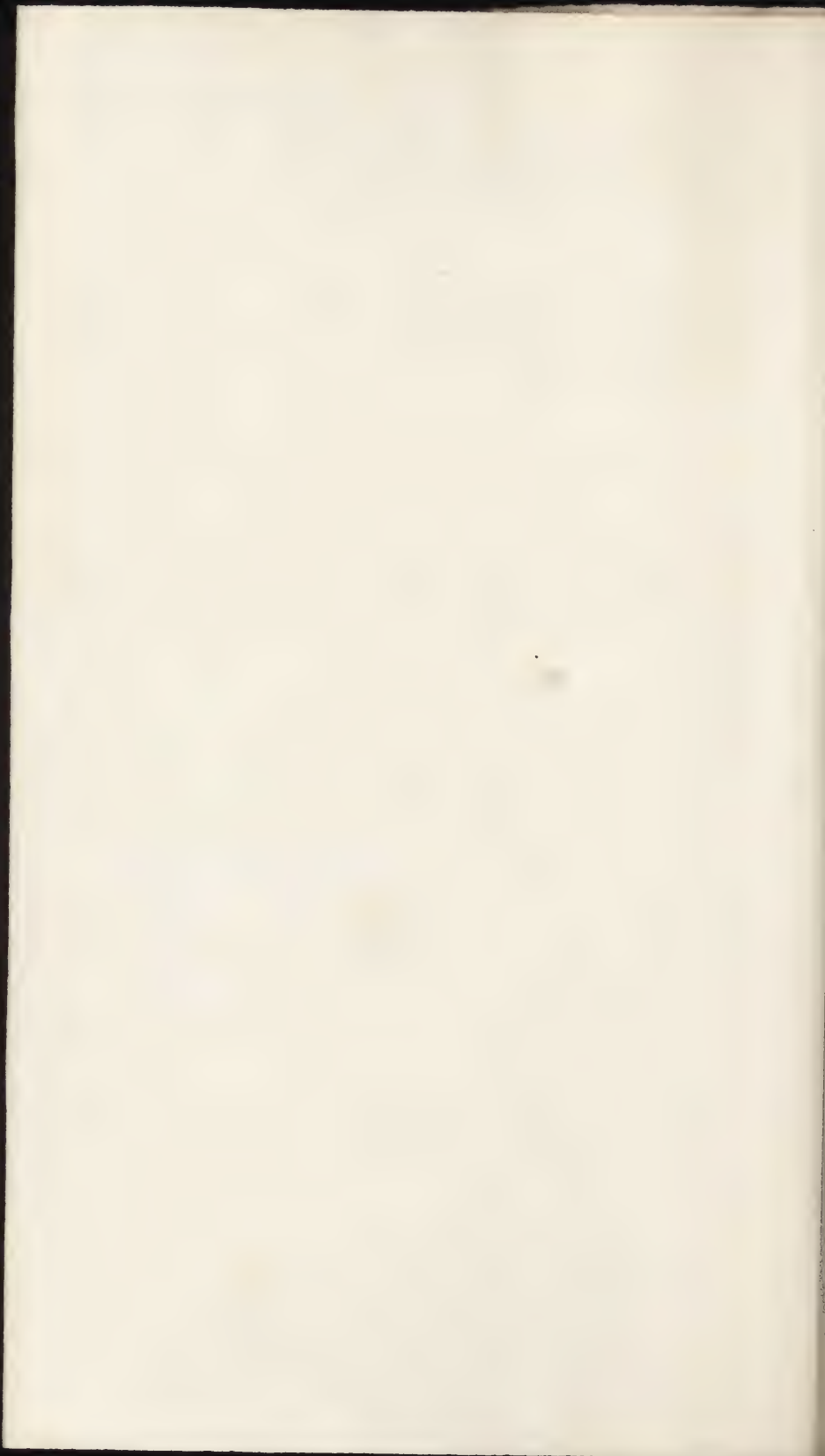
A Castiglione, il Masolino non dipinse soltanto nella chiesa, ma ancora nel vicino Battistero, che vuolsi fosse un tempo la cappella del demolito castello. Sulla

[1] Di quella che ritrae il seppellimento di San Lorenzo non resta ormai più da un lato che la parte superiore di alcune figure e nel fondo la città; dall'altro lato il cadavere del Santo, mentre sta per essere seppellito ed alcuni resti delle figure occupate nel pietoso ufficio. Il fresco immediatamente vicino manca affatto e nella parete di contro, sulla quale è dipinto Santo Stefano che predica, mancano quasi interamente le figure di donne sedute sul davanti, e in parte anche quelle degli uomini in disputa col Santo. Nella parte inferiore rimangono, benchè danneggiate, le figure di Santo Stefano inginocchiato in atto di subire il martirio, e alcune di quelle che gli scagliano contro i sassi. Nel fresco del seppellimento si vede, oltre l'edifizio nel fondo, anche una parte della figura del Santo e di quelle altre che gli stanno attorno. Alla parete vicina manca l'intero dipinto, se ne togli qualche resto di figura e d'edifizi. Del dipinto rappresentante Santo Stefano condotto dinanzi ai giudici non rimangono più che poche parti delle figure dipinte sotto la loggia e due di quelle dipinte sedute sulla sinistra di chi guarda. Meno guasto è il dipinto che rappresenta il Santo davanti ai giudici. Tutte queste storie, secondo il solito, sono eseguite sopra un finto basamento e racchiuse entro cornici sostenute da pilastri. In una delle cappelle laterali vedevansi più rozzamente eseguite, ma cogli stessi caratteri, le figure di San Sebastiano e di San Rocco, le quali però andarono perdute insieme con quelle altre già accennate sulla parete esterna del grande arco che mette al coro.

parete esterna, ai lati della porta sotto un finto loggiato, vedonsi ancora, ma in condizione peggiore di quando gli avemmo la prima volta ad esaminare, i pochi resti del dipinto dell'Annunziazione, e nella lunetta sovra la porta quel ch'è rimasto della mezza figura del Padre Eterno. La testa dell'Angelo e quella della Vergine nell'Annunziazione ricordano il tipo, i lineamenti e la dolce espressione delle figure dell'Angelico.[1] Nell'interno, da un lato della finestra ora murata,[2] alla destra di chi entra, sono rimaste poche traccie della pittura rappresentante Zaccaria seduto in un interno, nell'atto di scrivere il nome del figlio suo a lui presentato. La pittura dall'altro lato della finestra manca interamente. Pochi avanzi d'una figura e del paesaggio rimangono nel dipinto eseguito sulla parete, nella quale trovasi la porta d'ingresso. Dall'altro lato della porta si vedono da una parte gli avanzi d'un tempio ottagono, sostenuto da svelte colonnine, con un altare nel mezzo e alcune figure attorno a quella del Sacerdote, e dall'altra gli avanzi di tre altre figure, due delle quali soltanto hanno la testa sufficientemente conservata.

Nella terza parete è dipinto da un lato Erode seduto con altri a mensa sotto un portico, mentre a lui si presenta Salome a chiedere la testa del Precursore. Presso Salome si vedono quattro altre figure. Dal lato opposto è dipinta di nuovo Salome in ginocchio che sopra

[1] La scena è rappresentata sotto un finto portico, sostenuto da svelte colonnine. L'Angelo ritratto di profilo è in atto di avvicinarsi colla destra alzata in atto di benedire alla Vergine, la cui figura, mancante di tutta la parte inferiore, è dipinta di fronte all'Angelo con la destra alquanto sollevata in atto di dolce sorpresa. Il rimanente colore di queste figure è qua e là più o meno indebolito o guasto, come è anche quello del fondo. Alla mezza figura del Padre Eterno nella lunetta manca in gran parte il colore ed è caduta anche una parte dell'intonaco.

[2] Si spera che questa finestra possa venir riaperta nella prossima occasione dei restauri necessari a farsi al tetto ed all'esterno delle pareti.

SALOME CHE DOMANDA AD ERODE LA TESTA DI SAN GIOVANNI,
E SALOME CHE NE PRESENTA LA TESTA ALLA MADRE, nell'antico Battistero della Collegiata di Castiglione d'Olona.

un vassojo presenta alla madre, seduta, la mozza testa di San Giovanni Battista. Due figure di giovanette mostrano di ritrarsi inorridite da quel brutto spettacolo, mentre Erodiade stende tranquillamente le mani per ricevere l' inumano presente. L' avvenimento si compie sotto un lungo portico in un cortile, attorno al quale corre una loggia. Nel fondo montuoso e in lontananza vedonsi i discepoli che seppelliscono il corpo del maestro.[1] Nella parete attorno all' arco che mette alla tribuna, è dipinto un soldato in atto di calare il fendente sul collo del Precursore.

Dall' altra parte dell' altare la pittura è perduta, mentre sopra l' arco è rimasta qualche traccia di due angeli con un cartello nelle mani, sul quale scorgonsi indizi d' una iscrizione oggi illeggibile. Nella profondità dell' arco e sotto finte nicchie è dipinta da una parte e dall' altra la figura d' un profeta con un rotolo spiegato nelle mani.[2] Sopra questi e davanti un banco vedonsi seduti in varii atteggiamenti sotto finte nicchie i Quattro Dottori della Chiesa,[3] e nel centro avvi la data del 1435, la quale ci lascia molto dubbiosi della sua autenticità, sia per la brutta forma delle sue cifre, sia pel colore nero e pesante dato ad esse ed anche pel luogo, in cui fu collocata.[4] Nei quattro spazi della vòlta dipinse seduti

[1] Qua e là la pittura ha sofferto ingiuria, e il colore, delle vesti specialmente e del fondo, vedesi in più luoghi alterato ed in altri affatto mancante o macchiato.

[2] Una manca della parte superiore, e l' altra è danneggiata nei colori delle vesti e del fondo.

[3] Anche il colore di queste figure, delle loro vesti e del fondo, manca in parte od è alterato o rinnovato.

[4] Non è impossibile che essa sia stata posteriormente rinnovata, o che trovandosi in qualche altra parte del Battisterio, sia stata copiata e messa a quel modo nel centro nell' arco. Noi troviamo infatti tanto nella forma, quanto nel colore, diverse le cifre dalle lettere costituenti l' iscrizione poco prima ricordata e diverse ancora, dai resti dell' altre iscrizioni rimaste in questo Battisterio nelle finte cornici degli altri affreschi,

sopra le nuvole i quattro Evangelisti coi loro simboli e sopra un fondo azzurro stellato il mistico agnello.[1]

Nelle pareti della tribuna continuano i dipinti rappresentanti la leggenda di San Giovanni Battista. A destra della finestra si vede il soldato chiudere la porta della prigione, alla cui inferriata sta a mani giunte il Precursore in preghiera: a sinistra la pittura manca interamente. Nella parete di mezzo è dipinto, da una parte il Santo, quando è condotto da una guardia davanti ad Erode seduto in compagnia di Erodiade, e dall'altra quando San Giovanni predica alla moltitudine.[2]

Nella parte superiore della finestra è rappresentato il Battesimo di Cristo, le cui vesti sono custodite dagli angeli che alla sua destra assistono alla cerimonia.[3] Alla sua sinistra invece vedonsi alcune figure che stanno spogliandosi per essere dopo di lui battezzate. Nella vòlta a mezza botte è dipinta entro un tondo sopra un

mentre invece quella, di cui discorriamo, e per la sua brutta forma e pel suo colore scuro e pesante rassomiglia a quelle che vedonsi sotto i dipinti e rappresentanti il Battesimo di Cristo, il seppellimento di San Giovanni e la figura di San Girolamo, le quali iscrizioni non hanno certamente la loro forma primitiva e originale.

[1] San Matteo è in atto di scrivere con la destra, tenendo il calamaio con la sinistra. Davanti a lui sta in ginocchio un angelo che lo guarda, tenendo un rotolo nella destra mano e la sinistra levata in alto. San Marco è in atto di tagliare la penna, San Luca guarda la sua che tiene sollevata con la destra e vicino ad esso sta il bue. San Giovanni finalmente in atteggiamento pensoso sta scrivendo, e da un lato vedesi l'aquila. Sono tutte figure lunghe, magre, di forme esili, e le pieghe delle vesti hanno il carattere del secolo precedente. Manca quasi interamente il colore del fondo, e qua e là sono danneggiate anche le figure coi rispettivi simboli. I quattro costoloni in rilievo che dividono la vòlta in quattro sezioni, sono coloriti a nuovo, come sono ridipinte o rinfrescate altre parti degli accessorii. Le figure sono rappresentate nella grandezza naturale.

[2] La figura del Santo è molto rovinata, le altre mancano in parte del colore, e quello rimasto è come il resto della pittura alterato dall'azione del tempo.

[3] Anche quest'affresco manca in alcune parti della pittura, ed ha patito altri danni.

fondo azzurro a stelle, la figura del Padre Eterno circondata da angeli in adorazione.[1]

Nel dipinto nel quale Salome si presenta ad Erode durante un banchetto, non è rappresentata come al solito in atteggiamento di danzatrice, ma in aspetto dimesso ed umile con le braccia incrociate sul petto e accompagnata da tre cortigiani di diversa età. L' altra novità nel modo di concepire l' azione, la quale uscendo dalla tradizione la rende migliore e meglio la fa rispondere alla legge dei contrasti, si è il sentimento di ripulsa e di raccapriccio, da cui si mostrano comprese le due figure di giovanette allorquando indietreggiano spaventate al vedere la testa recisa del Santo, da Salome presentata alla Madre. E se un difetto scema pregio al dipinto si è la mancanza di prospettiva e di misura negli edifizi, affatto sproporzionati alle figure che essi contengono. Che se prevale un certo ordine nella disposizione generale delle parti, queste non sono però sempre in giusto equilibrio fra loro. Le figure mostrano un fare aggraziato, quantunque siano di povere proporzioni, specialmente quelle di donna, le cui forme, se sono svelte, appariscono anche piuttosto magre, qualità e difetti che quantunque mostrino un' arte molto inferiore, tuttavia non mancano di ricordare, come si disse altra volta, la maniera dell' Angelico.

Quello che però va più particolarmente notato in queste figure è la varietà dei caratteri comparati fra loro, e che, specie per alcune teste, sono sicuro indizio che furono da Masolino copiate fedelmente dal vero. Il disegno è assai diligente, netto e preciso, chiaro e roseo il colorito delle carni, apparisce gaio nella scelta dei colori delle vesti. Il panneggiare in massima è facile e semplice, ma quantunque in alcune la ricca foggia del-

[1] Questa pittura è in condizione migliore delle altre.

l' abito giustifichi la stranezza di qualche sua parte, non è meno vero che certi larghi berretti, come quello a turbante sormontato dalla corona e portato da Erodiade, scemano bellezza alla semplicità della scena.

Questi, a parer nostro, sono i caratteri predominanti di queste pitture, e pei lineamenti dati al Cristo nella storia del Battesimo, pel sereno e semplice movimento della sua persona e di quelli delle altre figure che attendono per essere battezzate, mostra Masolino d' essere assai studioso del vero e ricercatore della natura.

Anche nelle figure degli Angeli si riscontrano di nuovo i caratteri che ricordano quelli delle figure dell' Angelico, e presi i dipinti nell' insieme sono prova di molto studio del nudo e mentre rappresentano la continuità della scuola di Antonio Veneziano e dello Starnina, mostrano un' arte affine, anzi sorella in tutto, a quella che osservasi nei dipinti a San Clemente di Roma.[1] E come le pitture a Castiglione d' Olona mostrano d' essere opera d' artista dedicatosi all' imitazione del vero e delle sue forme anche nei particolari, così esse provano ancora che il loro autore dovette per ciò solo sacrificare in parte le grandi e severe massime dell' arte, le quali avevano guidato Giotto e gl' immediati seguaci di lui nella disposizione dei gruppi e delle figure. In una parola, se l' opera di Masolino rappresenta in arte un vero progresso rispetto ai particolari, non è tale però nella misura, con la quale questi armonizzano nell' insieme dell' opera. L' esecuzione tecnica invece è la stessa; e se nelle carnagioni prevale un tono roseo-chiaro con ombre verdognole e nelle vesti i colori sono piuttosto vivaci, l' insieme però manca alquanto di vigorìa e di modellatura.[2]

[1] Questa affinità si riscontra specialmente nei dipinti della vòlta rappresentanti i quattro Evangelisti coi loro simboli.

[2] L' intonaco, sul quale ha dipinto, ha la superficie molto levigata,

Che se abbiamo notato come la foggia delle vesti toglie in parte a questi dipinti il pregio della semplicità e nuoce all' insieme della composizione, è pure necessario d' aggiungere che dalla moda derivava in parte quel difetto da noi lamentato, poichè si costumavano allora e quella foggia di vesti e quelle stoffe tanto ricche di ornamentazioni e di ricami. E quando ci mancassero altri esempi, basterebbero a dimostrarlo i lavori di Pisanello e di Gentile da Fabriano, pei quali lo studio delle vesti costituiva evidentemente una delle principali loro cure: tendenza la quale con maggiore o minore misura durò a lungo, e ad essa obbedirono in parte lo stesso Fra Filippo Lippi, come più tardi Benozzo Gozzoli, mentre soli vi resisterono l' Angelico e Masaccio. Oltre gli esaminati, un altro affresco trovasi a Castiglione d'Olona, rappresentante la figura di San Martino a cavallo, che dona la veste al povero, dipinto sopra uno dei muri esterni d'un palazzo di casa Castiglioni abitato un tempo dal cardinale Branda. [1]

su cui per l' ombra delle carni ha stesa una tinta verdognola assai liquida e ripassata poi con tintarelle calde e trasparenti. Le gote e le labbra sono riscaldate con tinta rossiccio-vermiglia, le mezze tinte con altre più fredde e ripassata la luce con colori giallo-chiari. È una esecuzione tecnica che rassomiglia assai a quella in uso sulle pergamene, la cui trasparenza nelle ombre si ottiene pel sottoposto fondo chiaro. I colori delle vesti sono talvolta di tinte troppo gaie, e devesi a questo se la pittura diventa soverchiamente vivace nei colori ed alquanto vuota, mancando di quella forza e armonia di colorito, che tanto predominano nelle opere di Giotto e dei migliori suoi seguaci. Che se questo metodo dava a Masolino la facoltà di compiere speditamente i suoi lavori, toglieva però ad essi vigore, specie nelle ombre, e ai colori delle vesti faceva mancare l' effetto derivante dal giusto contrasto dei toni locali. E quando a Masolino non fosse succeduto un artista di maggiore ingegno e di fibra più forte quale fu Masaccio, si può essere certi che un tal metodo, continuato, avrebbe presto peggiorate le condizioni generali e organiche dell' arte.

[1] Vuolsi che questa parete facesse parte un tempo d'una stanza attigua alla cappella privata del Cardinale. E infatti dietro ad essa avvi una sala che mostra ancora le traccie d' essere un tempo stata una cappella.

Benchè ridotto in cattiva condizione, tuttavia si può credere che questo sia lavoro di Masolino, e comparato con quelli della chiesa e del Battistero si direbbe anzi, per la maniera più larga con cui fu eseguito, che fu condotto a compimento alla distanza di qualche anno da quelli.[1]

Dagli affreschi di Masolino a Castiglione d' Olona e da quelli di Masaccio nella Cappella Brancacci a Firenze, una conseguenza viene spontanea ed è, che Antonio Veneziano fu il maestro di questa maniera. La quale deduzione non è contradetta da alcun fatto della vita di Antonio Veneziano nè da quella del suo scolare Starnina, che fu maestro di Masolino, come questi fu di Masaccio, onde ogni cosa conduce a credere vero quanto ha narrato il Vasari.

A' giorni nostri s' è venuto a conoscere come Masolino, lasciati i lavori del Carmine a Firenze, si portò in Ungheria, dove fu impiegato da Filippo Scolari, meglio conosciuto negli annali del suo paese come Pippo Spano.[2] Apparteneva costui ad una famiglia Ghibellina

[1] La pittura chiusa dentro una finta cornice ha grandemente sofferto, e una parte della figura del Santo, dipinto di profilo nell' atto di tagliare colla spada il mantello per darlo al povero, che nudo gli sta innanzi in atto di riceverlo, manca in gran parte del colore. La figura del povero è meno rovinata, e nel fondo sono ancora rimaste le traccie d' un finto colonnato e dell' azzurro del cielo. Nel fondo, a sinistra di chi guarda, è caduta anche una parte d' intonaco.

[2] I seguenti documenti pubblicati nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1860, vol. IV, pag. 192, si riferiscono a Masolino. Il primo è la Portata al Catasto quartiere Santa Croce, Gonfalone Bue, fatta da Cristoforo di Fino nel 1427 e nel quale nomina il figlio e si leggono queste parole: « Tommaso mio figliuolo sta in Ungheria, dicesi dovere avere certa » quantità di denari da le rede di messer Filippo Scholaro; non è chia» rito il che, e per ciò non vi si dà. Sono fiorini 360 di Monte comune » ch' erano iscritti in Simon Milanesi e Simone e Tommaso Corsi. » Cristoforo Fino in questo stesso documento ci dice che suo figlio Tommaso aveva 43 anni di età, e che esso Cristoforo faceva l' imbiancatore. Questi documenti furono trovati dal signor Gaetano Milanesi, il quale per chi du-

di Firenze, la quale caduta in basso stato aveva patito per quasi un secolo e mezzo l' esilio. Educato dalla madre a Tizzano nella mercatura, egli s' impiegò presso certi negozianti fiorentini, i quali facevano abilmente il commercio colla Germania. A Treves si attirò a caso l' attenzione dell' Arcivescovo, dinanzi al quale ebbe la fortuna di risolvere con molta facilità un problema d'aritmetica. Dopo essere stato qualche tempo in modesta condizione a Treves, passò a Buda al servizio di Sigismondo Re d' Ungheria; dove, entrato rapidamente nelle grazie di quel principe, ebbe ben presto ricchezze, possedimenti e moglie nobile. Durante le difficoltà sopportate da Sigismondo per la ribellione dei baroni, Pippo abbandonò il banco per la spada, e come capitano e uomo di Stato divenne *Ospodaro* di Temeswar, fece una campagna in Italia, sconfisse più volte i Turchi morendo colmo d' onori nel 1427. Dagli storici del quindicesimo secolo furono scritti i più fantastici ed esagerati racconti così delle sue ricchezze come delle maravigliose sue gesta.

Lo Spano eresse in Ungheria chiese ed edifizi parecchi, tra i quali la cappella della chiesa di Alba Reale, nella quale erasi anche eretto per sè un sepolcro. E come è probabile che abbia voluto adornare di pitture la chiesa valendosi per ciò d' un suo compaesano, che fosse ad un tempo artista valente, così è anche chiarito come Masolino sia passato in Ungheria al servizio di quel si-

bitasse che il nominato Tommaso di Cristoforo non fosse pittore, aggiunge quest' altro: « quartiere Santa Maria Novella, Gonfalone Leon Bianco, portate del 1427, c. 206. Portata di Filippo di Filippo Milanesi e di Simone e Tommaso figliuolo di Piero di Filippo Milanesi, e nipoti di detto Filippo. A debitori si legge: E più rimane a' detti Milanesi fior. 450 di Monte Chomune che sono nel quartier Santo Spirito in somma di fior. 810 sol. 6 den. 8 a oro in oro: dichono in Simone Milanesi e Simone e Tommaso Chorsi.... si promutò in maestro Tomaso di Xpofaro dipintore » (Vedasi *Archivio Toscano*, an. 1860).

gnore.[1] Ma come Pippo Spano nel 1427 era già morto, così abbiamo pensato che poco dopo lasciasse Masolino l'Ungheria per far ritorno in Italia, fermandosi a dipingere a Castiglione d'Olona. Che se poi deve tenersi per vera la data dell'anno 1335, da noi ricordata discorrendo del Battisterio, avremmo allora la certezza che in quell'anno egli trovavasi sempre in Lombardia, ai servigi del cardinale.

Dopo d'esserci con l'esame d'opere autenticate dal suo nome fatto, per così dire, un concetto abbastanza esatto della maniera di Masolino, possiamo ora discorrere degli affreschi della cappella Brancacci a Firenze. Ma prima di esaminarli è bene di ricordare come nello esame dei dipinti di Castiglione sia stato da noi osservato ch'essi hanno maniera e caratteri da ricordare le pitture a San Clemente di Roma dal Vasari tenute per opera di Masaccio,[2] l'arte del quale toccò appunto, come si disse, al suo apogeo, nelle pitture della cappella Brancacci.

Chiesa del Carmine a Firenze.

Conforme al racconto del Vasari, avrebbe adunque il Masolino dipinto nella vòlta di questa Cappella del Carmine i quattro Evangelisti che ora più non si vedono, e sulle pareti la figura di Cristo, quando toglie alle reti i futuri apostoli Pietro e Andrea, oltre i freschi rappresentanti la predicazione di Pietro e la guarigione di sua figlia Petronilla (Tabita) nel quale ultimo dipinse ancora quando questi accompagnato da Giovanni va al Tempio, dinanzi a cui risana uno storpio. Gli altri affreschi che più non esistono, rappresentavano il pianto di Pietro per avere negato il maestro, il naufragio degli apostoli[3] e presso

[1] Per maggiori particolari intorno a Pippo Spano, vedi nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, vol. IV, 1860 pag. 112, la vita scritta da un anonimo contemporaneo ed un'altra di Iacopo di Messer Poggio, con note di C. Canestrini e L. Polidori.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 158.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 136 e seguenti. L'Albertini nel suo *Me-*

la cappella del Crocifisso un San Pietro. Questi lavori, secondo il Vasari, sarebbero stati eseguiti da Masolino di ritorno da Roma, dove, durante la sua dimora, avrebbe dipinta una sala in casa Orsina vecchia a Montegiordano, le cui pitture sono andate perdute. [1] Guardando però senza prevenzioni di sorta ai dipinti della Cappella Brancacci, si notano, a prima vista, due maniere distinte; l' una è indicata dagli affreschi attribuiti al Masaccio ed al suo maestro Masolino, nei quali, benchè sempre con miglioramento, si osserva usata anche la stessa esecuzione tecnica e trasfuso lo stesso spirito artistico; l' altra che deriva dai dipinti eseguiti da Filippino Lippi.

La diversità che noi troviamo tra le pitture assegnate a Masolino e quelle attribuite a Masaccio, non sono agli occhi nostri tali da escludere che tutti i dipinti non possano essere stati eseguiti anche da un solo artista. E le differenze di stile e di maniera che si riscontrano, comparate queste pitture fra loro, non sono a parer nostro che quelle inerenti quasi necessariamente alla

moriale, op. cit., pag. 12 dice: «La Cappella Brancacci mezza di Masaccio e mezza di Masolino, excepto San Pietro Crocifisso per mano di Philippo» cioè di Filippino Lippi. Ma l'Albertini non ricorda in questa cappella l'affresco di San Pietro in carcere visitato da San Paolo, e l'altro, rappresentante San Pietro liberato dalla carcere dall' angelo, i quali sono di Filippino, come sono di lui due porzioni dell' affresco, in cui Masaccio rappresentò il miracolo operato da San Pietro e Paolo della resurrezione d' un fanciullo. Così possiamo credere che anco la profondità dell'arco molto probabilmente fosse dipinta da Masolino con mezze figure di Santi, le quali insieme con la pittura della volta e delle lunette andarono perdute nella metà del secolo scorso. (Vedi *Guida del Carmine*, per il P. Santi Mattei, Firenze, 1869; pag. 56.)

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 136. Il San Pietro del Carmine è pure ricordato dall' Albertini, op. cit., pag. XII; e fu gettato a terra nell'anno 1675. Quanto agli affreschi di casa Orsina, abbiamo già osservato (a pag. 128) che il Vasari nella vita di Giottino (vol. II, pag. 143) ricorda in questa stessa casa « una sala piena di uomini famosi » aggiungendo che per essere stata distrutta la pittura nulla potevamo dire in proposito.

esecuzione d' un lavoro grandioso e di qualche durata, condotto da un giovane dotato di forte ingegno, quale era Masaccio. Il quale, mentre procedeva innanzi nella esecuzione, andava allargando spontaneamente, senza sostanzialmente mutare la propria maniera, così che a un fare più libero e più largo che accenna ad un progresso nell' arte, succede talvolta, per così dire, un pentimento e quasi diremmo un ritorno alla prima maniera, fino a che dai ripetuti tentativi di corse e soste, vinte le naturali esitazioni, ripiglia, con piede fatto più sicuro dalla esperienza e forse dal giudizio altrui, la propria via con passo più rapido e spedito. Un esempio di ciò l' abbiamo nello stesso Raffaello, quante volte si confrontino fra loro i due freschi rappresentanti nelle camere vaticane, l' uno, la Disputa del Sacramento, e l' altro, la liberazione di San Pietro dal carcere. E pare a noi che l' identico caso si rinnovi comparando fra loro i dipinti attribuiti a Masolino e a Masaccio; che se avvi qualche differenza tra l' affresco attribuito a Masolino della resurrezione di Tabita e della guarigione dello Storpio operata da San Pietro alle porte del tempio, e il fresco riconosciuto come lavoro di Masaccio e rappresentante l' offerta del Tributo, la stessa differenza la vediamo pure tra la resurrezione di Tabita e la guarigione dello Storpio che trovansi nello stesso affresco. E una differenza assai più spiccata si riscontra certamente nella pittura, non ricordata dal Vasari, ma attribuita a Masolino e rappresentante Adamo ed Eva nel paradiso, quando la si confronti con quella dirimpetto attribuita a Masaccio e rappresentante la cacciata dei progenitori dall' Eden.

Nè sarà inutile ripetere, che una eguale differenza, e forse maggiore, si osserva nel quadro oggi in Inghilterra e rappresentante Cristo in Croce, lavorato da Raffaello nei primi anni della sua carriera per Città

di Castello,[1] nel quale è tanto manifesta la maniera del Perugino, del cui spirito era egli imbevuto, da porlo, in caso di comparazione, più vicino alle opere del maestro che non a quelle altre da Raffaello eseguite in Vaticano.

E pare a noi che a giusta ragione possa ripetersi la stessa osservazione anche con Masaccio, pel quale non più che per Raffaello doveva essere impossibile di non ricordare nei suoi dipinti del Carmine il maestro Masolino. Che se, fra tutti questi dipinti, quello rappresentante Adamo ed Eva sotto l'albero proibito può, più degli altri, dal lato artistico, essere attribuito a Masolino con minore presunzione di errore, non è per questo meno vero che, comparata l'una con l'altra, si riscontrano differenze anche fra le pitture, intorno alle quali non cade dissenso nell'attribuirle interamente a Masaccio. Messe per esempio a confronto le figure d'Adamo ed Eva del dipinto rappresentante la loro cacciata dal Paradiso con le figure dell'affresco, nel quale San Pietro sta battezzando, si vede manifestamente come lo studio del nudo e delle forme sia in entrambi condotto con tale successivo e migliorato svolgimento, quale appunto poteva attendersi nella sua giovinezza da un artista dotato di robusto e potente ingegno come Masaccio.

E come Raffaello nella sua Crocifissione, così Masaccio può avere incominciato timidamente, per finire con una maniera larga e grandiosa, quale appunto si riscontra nei dipinti della Cappella Brancacci. Nè devesi dimenticare come Masaccio dimostri nelle sue opere qualità artistiche così felici, da lasciar per esse indovinare quelle future dei grandi capiscuola del Cinquecento.

[1] Da Città di Castello passò questo quadro nella Galleria del Cardinale Fesch in Roma, dove comperato da lord Dudley passò ad ornare la raccolta dei quadri che possiede questo signore.

Non dice il Vasari, nella vita di Masolino, da chi abbia avuta costui la commissione di dipingere la Cappella Brancacci, ma nella biografia di Masaccio racconta come questi l'avesse da Antonio Brancacci.[1]

Ma poichè in questi giorni siamo venuti a conoscere che il patronato della Cappella appartenne a Felice Brancacci, il quale, con suo testamento del 26 luglio del 1422, ne commetteva l'edificazione, così ne viene di conseguenza che non fu Antonio a dare incarico a Masolino di dipingerla.[2] E sappiamo ancora che Masolino nel 18 gennaio dell'anno successivo veniva inscritto nella matricola dei medici e degli speziali, alla quale apparteneva quella dei pittori.[3]

Ignorando il Vasari il viaggio in Ungheria di Masolino non poteva che seguire la tradizione, la quale afferma, che colpito Masolino dalla morte lasciò incompiuto il lavoro, il quale fu continuato da Masaccio suo scolare. Nessun ricordo si è ancora potuto trovare che ci faccia conoscere la presenza di Masolino a Firenze dopo il suo viaggio d'Ungheria e la sua fermata a Castiglione d'Olona; bensì è vero che essendosi trovato nei libri de' morti di Firenze, come ai 18 d'ottobre del 1447

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 159.

[2] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 296.

[3] Vedi *Archivio*, vol. cit., pag. 192: « Tommasius filius Cristofori Fini, pictor popol. S. Felicitatis de Florentia. » Tutti questi documenti riguardanti la vita di Masolino e di Masaccio furono scoperti dal signor Gaetano Milanesi, e trovansi riportati di nuovo nella sua *Storia dell'Arte toscana*, op. cit., Siena, 1873. Il signor Federik G. Kundzow (*Masaccio og den Florentinske Malerkonst paa hans Tid*, Kopenhagn, 1875 a pag. 162) ricorda una notizia che dice essergli stata comunicata dal signor Gaetano Milanesi e da lui trovata nelle memorie della Compagnia di Sant'Agnese delle Laudi a Firenze ed è la seguente: « 1425, a Masolino de.... dipintore a dì VIII di luglio lire due soldi quatro, sono per dipingere la nughola e mettere l'azuro e oro fine. » Certo gli è, che se questa notizia si riferisce al nostro Masolino, egli trovavasi ancora a Firenze nel 1425.

fosse sotterrato in Santa Maria del Fiore un Tommaso di Cristoforo, sorse il dubbio che questi fosse Masolino,[1] il quale, quando ciò fosse provato, avrebbe vissuto nove anni più a lungo di quanto fu dal Vasari affermato.

Questo fatto avrebbe mosso altri a pensare che Masolino, dopo il suo ritorno in patria, avesse potuto eseguire qualcuna delle pitture della Cappella Brancacci, lavorando in essa prima e dopo la morte di Masaccio,[2] spiegando in tal guisa la diversità dello stile degli affreschi del Carmine attribuiti a Masolino, con quello delle pitture da lui eseguite a Castiglione d'Olona, la quale ipotesi noi non crediamo d'ammettere.[3]

In mezzo alle tante difficoltà che s'incontrano per stabilire la cronologia delle opere di Masolino e di Masaccio, ci sovvenne anche il dubbio che i due contemporanei chiamati con lo stesso nome, e dato l'uno come scolare dell'altro, siano per avventura una stessa e sola persona. Ma ponendo mente al luogo diverso di nascita,

[1] Vedi *Tav. Alf.*, op. cit., pag. XXVII.

[2] Vedasi la *Cappella Brancacci* per sir Layard, Londra, 1868, pubblicata dalla Società Arundel.

[3] Ammettendo l'ipotesi dovremmo aggiungere un'osservazione, la quale, benchè secondaria, pure non si presta a favorirla; ed è, che nel lavorare l'artista incomincia sempre dall'alto, cioè dalla vòlta, per scendere man mano alle parti più basse onde non guastare il già fatto. E tiene inoltre nel dipingere lo stesso ordine storico dei soggetti, mentre qui sarebbe avvenuto il contrario, dipingendo Masaccio taluno degli affreschi inferiori per lasciare poi alcune parti superiori senza pittura; avrebbe cioè dipinto prima la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso invece che Adamo ed Eva sotto l'albero. Lo stesso dicasi dell'affresco con la resurrezione di Tabita e la guarigione dello storpio, ai quali avrebbe fatto precedere gli altri che pel loro soggetto dovevano essere dipinti dopo. Un esempio d'un dipinto incominciato da Raffaello e finito dal suo maestro Perugino molti anni dopo l'abbiamo a San Severo di Perugia, dove la parte superiore è dello scolare e l'inferiore del maestro. Ma quale differenza non passa comparando il lavoro dell'uno con quello dell'altro! gli è come confrontare con le pitture di Raffaello i dipinti eseguiti cogli stessi cartoni di lui dallo Spagna, tanto emerge dal confronto la superiorità dello scolare sul maestro.

ai nomi diversi dei genitori, ed alle altre circostanze di fatto già accennate, fummo condotti ad altra conclusione, quantunque l'esame dell'opere possa prestare argomento in favore della unicità delle due persone.

Oltre agli affreschi da noi ricordati, null'altro abbiamo veduto che si possa attribuire a Masolino, se ne togli l'affresco rappresentante una Pietà, che trovasi nel Battisterio della Pieve di Empoli, nel quale fresco si riscontrano di preferenza la maniera ed i caratteri delle opere di Masolino e di Masaccio. Ma essendo questo dipinto molto danneggiato e privo in gran parte del suo colorito, ci torna difficile di poter dare d'esso un esatto e sicuro giudizio. [1]

Castiglione d'Olona.

Nella Sagrestia della Collegiata di Castiglione abbiamo veduto una tavoletta, che potrebbe giustamente essere attribuita a Masolino, e nella quale prevale assai lo spirito dell'Angelico e delle prime opere di Fra Filippo Lippi. Sotto un loggiato vedesi seduta la Vergine, la quale a mani giunte e col libro aperto sulle ginocchia osserva l'angelo che con le braccia sul seno incrociate si presenta in atto reverente. Nell'alto, dentro un cerchio, sta la mezza figura del Padre Eterno, il quale volto a braccia aperte alla Vergine, manda su Lei raggi di luce, in mezzo ai quali sta il bambino preceduto dallo Spirito Santo in forma di colomba. Sul finto muro del fondo trovasi un vaso sormontato dal giglio. L'esecuzione è diligente, piacevoli i tipi, dolci i lineamenti, molto preciso il disegno, roseo e vago nelle tinte il colorito. Nell'insieme potrebbe dirsi una bella miniatura. [2]

[1] Per una metà della persona la figura di Cristo è rappresentata dentro la tomba. Da una parte avvi la madre che tiene sollevato con le sue mani un braccio del figliuolo, e dall'altra la Maddalena, che mentre è in atto di sollevare l'altro braccio, si curva a baciarne la mano.

[2] Null'altro abbiamo veduto in Castiglione che ricordi la maniera di Masolino od accenni all'influenza di lui, fatta forse eccezione della

Milano.

Nel Palazzo Trivulzi a Milano abbiamo osservato una piccola tavola proveniente, per eredità, dalla Galleria Rinuccini di Firenze e rappresentante su fondo dorato l' Incoronazione della Vergine, i cui caratteri ricordano i lavori d' un debole seguace della maniera di questo maestro.

Modena.

Nella Reale Galleria di Modena avvi su tavola un San Francesco in atto di ricevere le Stimmate, il quale è condotto con uno stile così diverso da quello del nostro pittore, che certo noi non l' avremmo ricordato, se l' affermazione contraria non avesse rincalzo d' autorità per trovarsi il quadro in una pubblica Galleria. [1]

Monaco di Baviera.

Pure attribuita a Masolino abbiamo osservata nella Galleria a Monaco di Baviera una tavola rappresentante un' Annunziazione, la quale, benchè abbia patiti molti restauri, mostra tuttavia stile e carattere identici a quelli che si riscontrano nelle opere eseguite durante la prima sua gioventù da Fra Filippo Lippi. [2] Un altro quadro rappresentante la Madonna col Bambino e conservato nella Galleria di Liverpool viene attribuito a Masolino; ma per stile e maniera esso non ha nulla di comune con le opere di questo maestro, tanto è per merito inferiore ad ogni altro lavoro di lui. [3]

Liverpool.

Secondo il Vasari, Paolo Schiavo, che fece « in

Madonna col putto seduta in trono fra Santa Scolastica ed un Santo Vescovo, dipinta sulla parete esterna d' una casa in una delle contrade presso la piazza di Santa Scolastica. Sotto questa pittura vedesi una iscrizione talmente corrosa da essere ridotta illeggibile. Essa è di certo l' opera di un pittore dozzinale di quel tempo, il quale si sforzò di seguire la maniera di Masolino, quando non sia d' uno dei lavoranti dal maestro adoperati nelle parti accessorie dei suoi lavori. La stessa osservazione può farsi rispetto a un' Annunziazione che vedesi dipinta su di un muro esterno di un' altra casa.

[1] È indicato nel catalogo col n° 47 e proviene dal Catajo.

[2] Trovasi nel Gabinetto n° XIX col n° 572 di Catalogo.

[3] Questa pittura è registrata al n° 11 del Catalogo.

sul canto de' Gori la nostra Donna con le figure che scortano i piedi sulla cornice, » fu un pittore che s'industriò molto di seguire la maniera di Masolino.[1] Questo affresco vedesi ancora al suo posto, e rappresenta la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia in mezzo a Santi; ma per essere stato tutto ridipinto può dirsi opera perduta.

Ex-convento di S. Apollonia in Firenze.

Nel chiostro superiore dell' ex-convento di Santa Apollonia in Firenze abbiamo veduto un affresco rappresentante Cristo in croce e più in basso, ai lati, delle monache inginocchiate in atto di pregare. Sul davanti invece sonvi delle figurette di fanciulle, che noi crediamo aggiunte o rifatte a nuovo più tardi.[2] I caratteri e i tipi delle figure sono piuttosto regolari e piacevoli, il colorito chiaro, il disegno diligente e nell' insieme si riscontra una maniera che rammenta quella di Don Lorenzo Monaco, specie nei panneggiamenti e nell' accurata esecuzione, mentre nelle teste, nelle estremità e nel disegno, ricorda piuttosto Masolino e Masaccio. Per queste ragioni noi ci siamo domandati se questo *Pacholo* non fosse per avventura Paolo Schiavo. La quale supposizione ci pare ora confermata dalla notizia che Paolo Schiavo si chiamava Paolo di Stefano. Questo pittore di cognome Badaloni abitò per lungo tempo in Pisa, dove ebbe un figliuolo di nome Marco, il quale seguì l' arte stessa e dove morì nel 1478. Nulla di suo viene però indicato in Pisa, quantunque egli vi abbia fatto lungo soggiorno.[3] Sennonchè nella Galleria Comu-

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 137. Il Canto de' Gori è presentemente chiamato « le Cantonelle » storpiatura forse di *Canto dei Nelli*, ivi presso.

[2] Sotto l' affresco leggesi : « Pacholo D. Stefano dipinse questo crocifiso a. d. 1440. » Vedesi pure il nome della Badessa del Convento scritto in vicinanza della prima delle monache, a destra di chi osserva. Le figure sono quasi al naturale.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 266.

nale di Pisa, proveniente dalla chiesa di San Domenico, avvi una tavola con la resurrezione di Lazzaro. È un' opera di ben scarso valore, la cui composizione sembra continuare quella in uso presso i Giotteschi, allorchè trattarono questo soggetto, ma la tecnica esecuzione appartiene al secolo successivo, e rivela in alcune parti una maniera che ricorda alquanto l' affresco testè ricordato di Firenze. Per la quale impressione noi ci siamo domandati se mai questo dipinto non fosse lavoro di Paolo Schiavo.

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

MASACCIO.

Leon Battista Alberti, in una dedicatoria del suo libro *De Pictura*, ebbe a scrivere, che lo spirito degli antichi era passato nelle ossa del Ghiberti, del Brunellesco, di Donatello e di Masaccio, che non erano da posporsi a qualsiasi altro dei più antichi e in quest' arte famosi. Ei pronunziò così un giudizio sugli artisti del secolo decimoquinto che il tempo ha confermato. [1] Donatello per essere ad un tempo studiosissimo dell' arte antica, e della natura diligente e severo imitatore, si levò in fama di assoluto riformatore; il Ghiberti invece, applicando alla scultura gli elementi della prospettiva, fu occasione che questa avesse più efficace svolgimento con molta utilità sua, e con grandissimo vantaggio della pittura, alla quale più che alla prima è necessaria la prospettiva. Il Brunellesco rinnovò e rinvigorì lo studio delle proporzioni e nell' architettura quello della meccanica applicata. Masaccio, superiore a quasi tutti i suoi contemporanei nella conoscenza e nell' esecuzione dell' arte, introdusse nella pittura le forme scultorie, alle qua-

[1] Vedi E. Guhl, *Künstlerbriefe*, I. S. 25. Questa è la dedicatoria al Brunelleschi degli *Elementi*. Vedasi inoltre il *Commentario* al Vasari, vol. IV, pag. 64, non che le eccellenti osservazioni a questo riguardo del Rumohr, vol. II, pag. 232.

li, coll' uso acconcio della luce e dell' ombre, seppe dare un maggiore rilievo e quell' ardire che si ammira nelle figure di Donatello. Secondo solamente a Paolo Uccello nella soluzione dei problemi che furono dipoi famigliari a Pietro della Francesca e al Mantegna, egli ebbe l' ambizione di emulare Giotto, del quale si assimilò e mise in pratica le grandi massime del comporre, cercando con ogni studio, prima ancora che Leon Battista Alberti scrivesse il suo trattato, di fondere insieme e giovarsi così dell' esperienza del passato come degli studii contemporanei. Pochi uomini veramente furono come il Masaccio prediletti dalla natura, vuoi per l' organismo, vuoi per l' intelligenza; e se egli fosse ancora vissuto al tempo di Raffaello, sembra a noi ben certo che egli avrebbe colle sue opere guadagnata una rinomanza tra i sommi pittori del secolo decimosesto. Morto invece assai giovane, egli tuttavia produsse in arte quanto non produsse alcun altro pittore del suo tempo. Dopo Giotto egli contribuì potentemente ad avviare l'arte fiorentina verso la grandezza, cui giunse nei tempi successivi. Masaccio era figlio d' un notaro per nome Ser Giovanni di Simone Guidi, appartenente a una famiglia della Scheggia del Castello di San Giovanni di Valdarno,[1] dove nacque nel giorno della festa di San Tommaso, il 21 dicembre 1401.[2]

Secondo la tradizione mantenutasi nel suo paese sino ai giorni nostri, si attribuiscono a lui alcune pitture che diconsi lavori della sua fanciullezza, poichè vuolsi che fin dall' infanzia egli mostrasse una grande inclinazione alla pittura.

Nel 1424, a soli 23 anni d' età e alla distanza d' un

[1] Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 115 e Baldinucci, op. cit., vol. V, pag. 291.

[2] Vedi *Tav. Alf.*, op. cit., pag. XXVII.

anno dal suo maestro Masolino, lo troviamo registrato nella matricola dei pittori fiorentini con la seguente indicazione: « Maso di Ser Giovanni da Chastello San Giovanni MCCCCXXIV. »[1] Il corso dei suoi studii e la prima sua educazione artistica non possono che congetturarsi, mancando ogni notizia di fatto; ma è però certo che egli attirò ben presto su di sè l' attenzione dei suoi contemporanei. Nel desiderio o nella furia d' apprendere sembra ad ogni modo che egli non trascurasse nulla di quello che lo potesse far progredire negli studii artistici, e devesi a questo suo intenso desiderio d' apprendere l' avviata dimestichezza col Brunellesco e con Donatello, pigliando dal primo lezioni di prospettiva lineare, studiando col secondo la maniera di riprodurre le forme e di scorciare le parti, seguendo ansiosamente, sino da quando stava a bottega dal suo maestro Masolino, tutti i progressi che l' arte fiorentina andava facendo col mezzo dei grandi artisti di quel tempo. Giudicandolo dai suoi lavori si ha, a parer nostro, una esatta misura della molta stima, nella quale Masaccio teneva i maestri del secolo precedente, e specie il gran Giotto, vero riformatore dell' arte italiana. In una serie di opere, andate sfortunatamente perdute, egli aveva dato una prima e luminosa prova del suo ingegno. Tra queste il Vasari ricorda specialmente, per lo studio della prospettiva e del modo fino allora inusato dello scorciare le figure, un quadro che vedevasi in casa di Ridolfo del Ghirlandaio, rappresentante Cristo che libera un indemoniato; un' Annunziazione nella chiesa di San Niccolò oltr' Arno e un fresco di Sant' Ivo posseduto un tempo dalla Badia di Firenze. E in Santa Maria Maggiore una Madonna con Santa Caterina e San Giu-

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 154, nota 1.

liano, le cui storie sono rappresentate nella predella, nel mezzo della quale è dipinta la nascita di Cristo « con quella semplicità e vivezza che era una qualità propria e particolare della sua maniera. »[1]

Sempre secondo il Vasari, dipinse Masaccio nella chiesa del Carmine a Pisa la tavola con la Madonna e il figliuolo circondati da Angeli e dalle figure pronte e vivaci di San Pietro, San Giovanni Battista, San Giuliano e San Niccolò, le cui storie sono dipinte nella predella.[2] Vedonsi nel mezzo i tre re magi, che porgono al neonato Redentore le loro offerte. Aggiunge l' Aretino biografo che in questa tavola sono ritratti dal vivo alcuni cavalli e così belli, da non si poter desiderare di meglio. I componenti il seguito dei re erano vestiti con diverse foggie d' abiti in uso a quei tempi; e nell' alto di detta tavola sono in più quadri dipinti molti Santi intorno a un Crocifisso. A Masaccio era pure attribuita la figura d' un Santo dipinta a fresco nella stessa chiesa, ma che il Vasari crede invece sia opera dello scolare di lui Fra Filippo.[3]

Dei lavori eseguiti dal Masaccio non restano in Firenze ormai più, oltre gli affreschi della Cappella Brancacci del Carmine, se non la tavola a tempera che, secondo il Vasari, fu eseguita per la chiesa di Sant' Ambrogio, e che rappresenta Sant' Anna seduta colla Madonna, che

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 155-7. L'Albertini nel *Memoriale*, op. cit., ricorda pure in Santa Maria Maggiore una tavola di Masaccio.

Nell' inventario delle cose lasciate da Lorenzo il Magnifico e conservato nell' Archivio di Stato a Firenze, si legge che nella camera della Sala Grande in sulla loggia del palazzo de' Medici erano: « due quadri di legname sopra al camino dipintovi un San Pietro e uno Sancto Pagholo di mano di Masaccio, stimati fiorini 12. » Vedasi in Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 293.

[2] Di questa predella, conservata nel Museo di Berlino, parleremo appresso.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 157.

tiene sulle ginocchia il figliuolo, e l'affresco della Trinità dipinto nella chiesa di Santa Maria Novella,[1] dei quali avremo occasione di parlare più innanzi.

Il Vasari racconta come Masaccio tornato da Pisa a Firenze dipinse per la casa di Palla Rucellai una tavola, andata perduta e rappresentante un uomo ed una donna ignudi;[2] ma che non sentendosi a suo agio a Firenze e stimolato dall' altra parte dall' amore dell' arte e dall' intenso desiderio di vincere i compagni, mosse per Roma, dove acquistando fama grandissima lavorò intorno a una cappella nella chiesa di San Clemente pel Cardinale patrono della chiesa stessa.[3]

Chiesa di San Clemente in Roma.

Le pitture che secondo il Vasari furono da Masaccio dipinte a fresco in questa cappella, sono: la Passione di Cristo coi ladroni in croce, e le storie di Santa Caterina[4] martire; dimenticandosi di ricordare quelle lavorate nella profondità del muro dell' arco e quelle dipinte sul muro esterno della Cappella attorno al grande arco. Sulla parete sopra l' Altare è dipinta la Passione rappresentata nel mezzo sopra un' eminenza dalla figura di Cristo in Croce, con ai lati i due ladroni coi consueti episodi dell' angelo che porta in cielo l' anima del buono, e del demonio che la cava a forza dalla bocca del malvagio. Più in basso avvi la Maddalena in ginocchio abbracciata alla croce, e lungo la strada molti guerrieri a piedi e a cavallo nascosti in parte dalle irregolarità del terreno. Ve-

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 155-156.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 157. Di questa tavola s' ignora compiutamente la fine.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 158.

[4] Vedi Vasari, vol. III, pag. 158. È veramente da deplorare che per le ingiurie del tempo, e più ancora pei cattivi restauri in diversi tempi compiuti, sia stato di molto alterato il carattere originale di questi affreschi. Noi cercheremo tuttavia di fermare l' attenzione sulle pareti che in mezzo a tanta rovina conservano ancora qualcosa dell' originale.

stiti in foggie diverse, taluno d' essi è coperto d' armatura, tal altro vedesi di scorcio, ma tutti in diverso atteggiamento: qualcuno sulle mosse, qualch' altro fermo a guardare la scena della Passione, ed uno a cavallo, che a mani giunte e vòlto a Cristo in atto di pregare, rappresenta forse il buon Centurione convertito. Sul davanti è dipinta la Madonna che sviene alla vista del crudele supplizio inflitto al figliuolo, ed è sorretta dalle Marie, presso le quali l'apostolo Giovanni guarda con aria di profonda mestizia la scena pietosa. Alla sinistra stanno quattro figure d' uomo, due delle quali rivolte a Cristo, mentre la terza lo accenna all' ultima che tiene in mano una borsa, volendo forse il pittore ricordare con ciò il tradimento di Giuda. Nel mezzo, a poca distanza dalla figura dell' Apostolo, avvi quella d' un uomo curvato in atto di ricercare dentro un cesto collocato in terra. E presso a questa vedesi dipinta in piedi col dorso a noi voltato una figura di donna con un paniere. Poche linee di montagne, una città in lontananza e da un lato il mare, formano il fondo del quadro.

Se questa composizione apparisce alquanto slegata, e non condotta in conformità delle più severe regole che si riscontrano nelle opere di Giotto e dei suoi scolari più valenti, bisogna anche avvertire che simile difetto di unità nell' azione è comune, per non dire quasi caratteristico, ai pittori del secolo XV. Ciò non di meno la scena presenta molta vita e movimento, come esprimono molta passione le figure, e ciascun gruppo preso isolatamente apparisce ben pensato. Nell' insieme si osserva molto e attento studio della natura, della prospettiva e dello scorcio, come anche della verità, qualità che stanno tutte a dimostrare il progredire dell' arte in queste parti per essa essenziali.

La figura di Cristo in croce, vuoi pel tipo, vuoi per

l' atteggiamento e le proporzioni sue, ricorda l' eguale soggetto trattato da Giotto, ed è riprova dell' essersi Masaccio ispirato nelle opere sue a quelle del grande maestro. Il modo naturale e tranquillo, col quale sopporta il supplizio suo il buon ladrone, e gli sforzi fra cui si dibatte l' altro, mentre il demonio gli cava con violenza l' anima dalla bocca, mostrano di per sè quanto fosse il nostro artista diligente ricercatore della forma e studioso dell' anatomia, da poter dire con molta apparenza di verità che l' arte di Masaccio segue in questo dipinto le orme di quella di Donatello.

Grandioso, ardito e ricco di passione è il gruppo della Madonna svenuta e sorretta dalle Marie. Esso è condotto con espressione così maschia e robusta e ad un tempo è così elegante la maniera, con cui sono raggruppate le figure, che nei rispetti del comporre è degno dell' arte fiorentina, e può farci credere che il Perugino e sull' orme sue anche Raffaello siansi in esso inspirati, quando eseguirono nei loro quadri consimili episodi. In alcune figure, e specialmente nei due guerrieri a cavallo, — l' uno a sinistra visto di schiena, coperto d' armatura e con l' asta della bandiera in mano, e l' altro a destra visto di fronte, che, col capo e col braccio destro levato, guarda al demonio che violentemente strappa l' anima dalla bocca del ladrone — in questa parte, più che nel rimanente dell' opera, noi vediamo gl' indizii di chi cerca assimilarsi l' arte di Paolo Uccello, la quale più tardi si ammira nelle opere del Verrocchio, di Donatello e del Mantegna. [1]

[1] Ben poco è rimasto della parte originale del dipinto a cagione dei successivi restauri. Delle tre figure messe in croce, solo quella del Salvatore conserva più delle altre il suo carattere primitivo. Del gruppo della Madonna e delle Marie con la figura di San Giovanni non vedesi più che l' insieme, ma anch' esso alterato dal ridipinto. Le sole quattro figure nell' angolo a sinistra sono ancora tra le meno guaste; tutto il rimanente, compreso il fondo, è più o meno alterato senza contare

Vol. II, pag. 275.

SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA
dinanzi a Massenzio,
Affresco di Masaccio, a San Clemente in Roma.

Sulla parete a sinistra sono dipinte cinque storie della vita di Santa Caterina d' Alessandria. Nella prima è rappresentata la Santa, quando nell' interno d' un edifizio discute coi dottori della legge, i quali seduti in varii atteggiamenti stanno quattro per parte coi libri nelle mani e prestano molta attenzione alla disputa. Nel fondo è dipinto Massenzio seduto in trono che assiste alla disputazione. Guasto come esso è dal ridipinto, anche di questo affresco può dirsi assai poco. Se non che, osservando attentamente le figure, cui è rivolta la Santa nel suo parlare e che sono le meno rovinate, s' intravedono in esse quasi in germe quei caratteri e quell' insieme d' espressione e di movimento che, condotti alla perfezione, si riscontrano nei dipinti della Cappella Brancacci. [1] Nel secondo affresco, che trovasi superiormente a quello ora descritto, è rappresentata nell' interno d' un tempio di forma rotonda e di stile classico la stessa Santa, quando presso un' ara rifiuta di prestare omaggio alla divinità pagana. In atteggiamento vivace tiene la Santa la mano sinistra sollevata e mentre accenna all' idolo collocato sopra una colonnina nel mezzo dell' ara, si gira ad osservare una figura riccamente vestita, forse Massenzio, che a mani giunte e in atto reverente si accosta all' ara. Fra le molte figure che in diversi atteggiamenti assistono alla scena, quella d' un giovane dal ricco e sfarzoso vestire e dalla folta e ricciuta capigliatura, attira in particolar modo l' attenzione del riguardante. La scena è ben disposta nè le figure mancano di naturalezza, quantunque il restauro e la ricoloritura

che il dipinto da un lato è mutilato da un tabernacolo, e dall' altro da una lapide infissi nella parete.

[1] Oltre aver sofferto di restauro, è stato questo dipinto ricolorito in gran parte, e certo deve credersi un' aggiunta del restauratore quella parte del dipinto che vedesi sopra una delle pareti e che rappresenta le anime nelle fiamme del Purgatorio.

abbiano tolta ad esse gran parte della loro originalità.[1]

Nel vicino dipinto rappresentante la conversione dell'Imperatrice alla fede cristiana e il suo martirio, è oltremodo notevole la posa tranquilla e naturale della coronata figura, che seduta con le mani riunite sulle ginocchia è in atto d'ascoltare con molta attenzione ciò che dalla finestra del carcere le viene dicendo la Santa. L'Imperatrice ha sì nobili e bei lineamenti da richiamare alla memoria quelli dati dall'Angelico alle sue figure.

Egualmente bella, piena di vita e di espressione è la figura di Santa Caterina, la quale, appoggiando la destra sul muro della finestra e spingendosi alquanto innanzi col capo, indica con l'altra mano il cielo, quasi a meglio persuadere con la sicurezza del premio l'Imperatrice a volersi convertire. Da un lato, sul davanti del carcere, giace per terra monco del capo il corpo della Imperatrice a braccia distese ed a mani giunte. Il capo reciso è ravvolto dai lunghi e fluenti capelli che raccolti da un candido lino le formano attorno quasi un'aureola. Vicino alla martire vedesi il carnefice che ripone nel fodero la spada, mentre a qualche distanza è dipinto un angelo che porta in cielo sotto forma di fanciullo l'anima di lei. Il rimanente del fondo è formato dal carcere e da altri edifizi rappresentati in iscorcio.[2]

Nella parte inferiore è rappresentato nell'affresco di mezzo, il martirio della Santa. A mani giunte e con lo sguardo rivolto al cielo essa è dipinta fra due

[1] Anco questo affresco è stato in gran parte ridipinto, e come nel precedente la figura della Santa ha patito danno nelle carni, nella veste e nei capelli pel nuovo colore sovrapposto all'antico.

[2] Il fondo, ma specialmente il cielo e l'angelo che porta l'anima, sono stati rinnovati, com'è pure rifatto l'abito della Imperatrice e le mani. Danneggiata dal restauro è la testa della Santa e le sue mani, com'è anche interamente ricolorita la figura del carnefice.

ruote messe in movimento a gran forza da due uomini, mentre un Angelo scende rapido dal cielo e le spezza toccandole con la sua spada. I frantumi delle ruote vanno a colpire le persone che in atteggiamenti vivi e diversi assistono al martirio e che dal timore del pericolo sono messe in fuga. La scena ha luogo in un cortile, dove sopra una loggia è dipinto l'Imperatore che quasi maravigliato del fatto vi assiste con uno dei suoi cortigiani. Le figure sono ben disegnate e in tutta la rappresentazione traspira vita e movimento notevoli. [1] Nel successivo dipinto è rappresentata la morte della Santa, la quale inginocchiata sul davanti sta curva e colle mani giunte, attendendo in atto di preghiera d'essere decollata dal carnefice che le sta vicino, in atto di calarle con tutta forza sul collo la spada da lui impugnata. Stanno in giro schierati uomini d'arme coperti in gran parte dai loro grandi scudi; dietro ad essi son molte figure di curiosi, ed in lontananza le montagne. Librata in aria vedesi in alto la figura d'un Angelo che porta in cielo l'anima della martire e più lontano sul picco d'un monte, altri tre angeli che ne seppelliscono il corpo. La testa della Santa, che è una delle parti men guaste del dipinto, rivela quel tipo piacevole e bello, del quale poco innanzi abbiam fatto parola; e se l'episodio dell'Angelo che porta l'anima è rappresentato in modo sempre ammirabile, il movimento del carnefice si fa notare per l'espressione energica della sua forza. [2]

[1] Le figure che più hanno sofferto dal restauro e dal tempo, sono la Santa, l'angelo e tutto il fondo, comprese le due figure dell'Imperatore e del cortigiano. Il cortile, originariamente formato ad archi, attraverso i quali vedevasi la campagna, sembra ora chiuso per le aggiunte del restauro.

[2] In questo dipinto la veste della Santa è rifatta, mentre interamente guaste son le altre figure ed il fondo.

Sull' opposta parete, nella quale è aperta la finestra che rischiara la cappella, vedesi dipinta a sinistra nell' interno d' un edifizio sostenuto da svelte ed eleganti colonnine, l' infanzia di Santa Caterina. Sta nella culla la bimba cinta il capo d' aureola e lì presso una donna muove lentamente con una mano la culla, mentre tiene nell' altra un ventaglio e con molta attenzione osserva due figure d' uomini riccamente vestiti in atto di conversare fra loro. Il primo d' essi, mentre tiene levata in alto la destra, fissa lo sguardo sulle due giovani donne che entrate dalla porta si fermano a guardare la bimba. Nell' affresco inferiore è rappresentata l' inondazione, con cui per l' uccisione di molti cristiani fu punita la città d' Alessandria, la quale ne fu liberata per intercessione di Santa Caterina che si vede dipinta alla finestra d' una casa in atto di pregare, mentre molte persone stanno per affogare ed altre a cavallo fuggono, voltandosi impaurite a guardare. Superiormente, dall' altro lato della finestra, nell' interno d' una chiesa di buono stile architettonico, è dipinto un Santo in atto di farsi avanti accompagnato da un fanciullo che accenna a lui con la destra levata. Tutto intorno sono dipinte in varii atteggiamenti molte figure, davanti alle quali ve ne sono altre di guerrieri che, ferme in atto di guardare il Santo, poggiano le due mani sull' elsa della spada.

Nell' affresco inferiore è rappresentato a letto nell' interno d' una stanza un Santo di età matura, il quale con la destra alquanto levata e con espressione di dolore guarda fissamente in alto. Sul davanti e sulla destra vedesi seduta sopra un cuscino vicino al letto la figura d' un giovane chierico, [1] che in atto di abbandono

[1] Questa figura ricorda più delle altre quelle dipinte da Giotto nella chiesa superiore di Assisi, e specialmente la figura che, nell' apparizione di San Francesco al Vescovo Guido, vedesi rappresentata presso

appoggia la mano alla gamba sinistra distesa sul pavimento, mentre sul ginocchio dell' altra gamba piegata poggia il gomito del braccio destro, e colla mano sorregge il viso, intento com' è ad osservare le quattro figure di chierici che stanno conversando tra loro dall' altro lato ai piedi del letto.

Questi quattro dipinti, ma più specialmente gli ultimi tre, sono in così cattive condizioni di conservazione, che sfuggono per ciò solo quasi interamente alla possibilità d'ogni critica, se ne togli la composizione, la quale presa nel suo insieme apparisce piuttosto buona, come sembrano naturali i movimenti delle figure da persuadere che l' artefice loro aveva fatto della natura uno studio attento e diligente. Alcuni critici non riconoscono che le rappresentazioni degli ultimi due quadri si riferiscano alla vita di Santa Caterina, ma piuttosto a quella d' un Santo che potrebbe essere San Clemente. Quello che par certo si è, che nelle leggende dei due santi non si ricordano questi due fatti. [1]

In ciascuno dei quattro scompartimenti della vòlta è dipinta, seduta sulle nuvole, la figura d' un Evangelista e d' un Dottore della Chiesa, anch' esse, come le altre già passate in rassegna, in cattiva condizione. [2]

il letto di costui, ed è ripetuta in uno degli affreschi della Cappella Bardi a Firenze.

[1] Ai danni cagionati dal tempo, dai restauri e dal ridipinto, deve ancora aggiungersi che quasi tutta la pittura di questa parete, che per guardarla dall' umidità fu prima trasportata sulla tela e poscia rimessa al suo posto dentro un telaio, minaccia ora di staccarsi. Al basamento delle pareti è stata data una tinta a fiorami rosso-cupi, la quale produce un effetto assai spiacevole.

[2] San Matteo, dipinto di fronte, con la testa alquanto inclinata e con un rotolo spiegato sulle ginocchia, è in atto di scrivere. Innanzi a lui, dipinto di profilo e in ginocchio, è un angelo con un rotolo in una mano, sul quale è scritto: *Liber generation....* Fatta eccezione per alcune poche parti di colore nella figura dell' Angelo, è questo un dipinto che fu quasi interamente rinnovato, compreso l' azzurro del fondo e delle nubi. A

Nè sono in condizione migliore le mezze figure degli Apostoli, dipinte fra l' ornamentazione nella profondità dell' arco che mette alla cappella, delle quali le meglio conservate sono quelle di San Matteo, San Simone e San Pietro. E trovasi egualmente in cattiva condizione la pittura sul muro esterno della Cappella attorno al grande arco. Superiormente, sotto un finto porticato ad eleganti colonnine, è da un lato, dipinto di profilo e in ginocchio, l' Angelo dell' Annunziazione col giglio nella sinistra e colla destra in atto di benedire la Vergine, la quale, in ginocchio dall' altra parte, sta a mani giunte leggendo in un libro aperto sopra un leggio. Nel mezzo avvi uno stemma sormontato da un cappello Cardinalizio. [1] Ai lati dell' arco è da una parte

San Matteo fa riscontro il dottore Sant'Ambrogio, il quale, mentre pensa, tiene sospesa sul libro aperto sulle sue ginocchia la penna che ha fra le dita, e tiene con l'altra mano il calamaio. Anche a questo affresco toccò la sorte dell'altro. San Luca è in atto di guardare la penna che tiene levata in alto con la destra, e poggia la sinistra col calamaio sul rotolo, sul quale leggesi: *in diebus*. Il suo simbolo, il bue alato, è dipinto lì appresso in atto di guardarlo. Qualche porzione del bue e la testa dell' Evangelista sono le sole parti meglio conservate; il fondo e le nubi sono ripassate. San Gregorio Magno, mentre volge pensoso il capo da un lato, è in atto di volere scrivere sul libro aperto sulle sue ginocchia e tiene nell' altra mano il calamaio. Anche di questo Santo la testa è la parte meno guasta, il rimanente così della figura come del fondo è più o meno rifatto. Anche San Marco è rappresentato nello stesso atteggiamento pensoso, con la destra appoggiata sul rotolo spiegato sulle ginocchia e la penna nell' altra mano. Il suo simbolo, il leone alato, è stato coperto dal nuovo colore azzurro del fondo; sul rotolo leggesi: *Tibi Marce*. San Girolamo è in atto esso pure di scrivere nel libro aperto sulle ginocchia, e tiene coll'altra mano il calamaio. Anco questo scompartimento è quasi per intero rinnovato. San Giovanni Evangelista è occupato a scrivere nel rotolo che tiene spiegato sulle ginocchia, sul quale leggesi: *In princi....*; da un lato trovasi il suo simbolo, l'Aquila, a lui rivolta, che è tutta rinnovata. Sant'Agostino è rappresentato pensoso con la penna nella mano destra ed il calamaio nella sinistra appoggiata al libro aperto sulle ginocchia. I fondi sono in gran parte rifatti.

[1] Di queste figure la sola testa della Madonna conserva in talune parti il suo colorito, mentre il fondo è quasi per intero rifatto, e lo stemma rappresentante un ippogrifo alato è un' aggiunta posteriore.

rappresentato San Cristoforo con le mani appoggiate sul bastone e col bambino Gesù seduto sopra una spalla. La figura del Santo è piuttosto magra, povere le sue forme, e mentre l'azione ha qualche cosa di ricercato, si vede che il bambino doveva avere forme piuttosto piacevoli e gentili.[1]

Come abbiamo avvertito nella vita di Masolino, a noi par utile di confermare come si riscontri negli affreschi della chiesa di San Clemente, una tecnica esecuzione che rassomiglia a quella degli affreschi già esaminati a Castiglione d'Olona, dove pure abbiamo osservato tipi, caratteri e fattezze, che ricordano talvolta i lavori dell'Angelico.

Però non ci possiamo nascondere che, sinteticamente presi, avvi nei dipinti di San Clemente più vita, più passione, così nel dare movimento come nel raggruppare le figure con ordine non disgiunto da forza e arditezza, da ricordarci piuttosto i caratteri delle pitture di Masaccio, che non di quelle di Masolino. Persuasione questa che ci è raffermata anche dallo stile dell'architettura, dalle proporzioni degli edifizi e dalla prospettiva, benchè sempre imperfetta, le quali cose noi troviamo piuttosto eguali nelle pitture della Cappella Brancacci che non in quelle della chiesa e battisterio di Castiglione, che furono eseguite non solo dopo quelle di Roma, ma posteriormente ancora a quelle del Carmine.

E poichè è oramai cosa accertata che Masaccio è scolare di Masolino, così noi crediamo che nella sua prima gioventù egli dovette dipingere alla maniera seguìta dal suo maestro e quale la vediamo nei lavori a San Clemente; i quali, mentre rivelano nel loro autore un uomo d'ingegno, ci dicono ancora che essi rappresen-

[1] Il dipinto è oggi quasi interamente ripassato da nuovo colore.

tano il suo esordire nella carriera, al modo stesso che per Raffaello la Crocifissione da lui eseguita per Città di Castello ci dà con la sua espressione peruginesca il concetto esatto della prima maniera di lui. E ce lo dà in misura tale, che se tutti gli altri lavori per sventura fossero andati distrutti, e soli ad attestare il genio dell' Urbinate ci rimanessero questa Crocifissione, ora a Londra, la Liberazione di San Pietro dal Carcere e la Trasfigurazione di Cristo nel Vaticano, nessuno certamente potrebbe pensare che tutti e tre questi lavori fossero opera della stessa mano o pensiero della stessa mente. Con identico ragionamento si può concludere per la veridicità di quanto scrive il Vasari, una volta che negli affreschi di Roma, non soltanto noi riscontriamo rassomiglianza coi lavori di Masolino, ma con quelli ancora che di Masaccio ci sono rimasti, e che non solo ci rivelano l' educazione sua, ma ancora la tendenza di lui a seguire e trar partito dai progressi che l'arte fiorentina andava in quel tempo facendo con Paolo Uccello, col Brunellesco e Donatello. Certo, avrebbe meglio giovato a questo non facile studio di comparazione una migliore condizione dei dipinti; ma al punto, cui sono per noi ridotte le cose, non vi sarebbe oramai altra ricerca da fare, quando si volesse mettere in dubbio il racconto del Vasari, se non quella del nome dell' autore di questi dipinti, o meglio ancora se essi cioè appartengano o devano attribuirsi piuttosto a Masolino che a Masaccio. Ma pure volendo per un istante lasciare in disparte quella che per noi è soprattutto vitale, la questione cioè dell' arte, guardata dal solo aspetto del suo svolgimento e delle figliazioni delle sue scuole, si potrebbe far qualche tentativo per conoscere con maggiore esattezza l' autore di questi dipinti. Nel qual caso una delle prime e più necessarie ricerche sarebbe quella

di trovare chi sia stato il cardinale Patrono di San Clemente che ordinò i lavori della cappella.

Fra i cardinali di San Clemente troviamo infatti Gabriele Condulmero divenuto poi papa col nome d'Eugenio IV, il quale fu nel 1408 creato cardinale da Gregorio XII col titolo di San Clemente, ma nello stesso tempo si trova creato cardinale e titolare di San Clemente da papa Giovanni XXIII anche Brando Castiglioni nel 1411. E quando ancora non basti, si trova più tardi nel 1431 fatto cardinale della stessa chiesa da Eugenio IV il greco Ugo di Lusignano. Giudicando dai loro caratteri, i dipinti a San Clemente in Roma devono essere stati eseguiti nella prima metà del secolo decimoquarto.

Dei cardinali surricordati il Branda Castiglioni andò nel 1413 legato a Sigismondo Imperatore de' Romani, nel 1421 passò legato in Boemia, poscia in Ungheria, nel 1424 in Polonia e nel 1431, pochi anni prima della sua morte, fu nominato vescovo di Porto.[1] La circostanza del viaggio fatto dal Branda in Ungheria, dove fu anche Masolino al servigio di Pippo Spano, insieme con quella di avere Masolino dipinto poscia per lui a Castiglione d' Olona, sono certo atte a far supporre Masolino autore dei dipinti di Roma.[2] Il Nibby afferma però recisa-

[1] Vedi Ciacconi, *Vitæ Pontific.*, tomo II, Romæ, 1677. Cordella, *Memorie storiche de' Cardinali*, tomo III, Roma, 1793, da pag. 9 a pag. 13, ma specialmente Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, vol. X, pag. 218 a 219.

[2] Per questa circostanza lo Zahn, *Jahrbürcher*, 2° anno, 1869, pag. 161, crede sia il cardinale Castiglione che fece dipingere Masolino a San Clemente in Roma. Ma si vede che egli non conosceva come nello stesso tempo, dall'anno 1408 al 1424, vi sia stato un altro cardinale, il Condulmero, protettore di San Clemente. Quanto all'ipotesi che possa essere stato lo stesso cardinale Branda a suggerire allo Spano la chiamata in Ungheria di Masolino, può e non può avere fondamento, senza che per essa riceva qualche luce il buio della ricerca. Poichè, fosse anche cosa certa, non sarebbe essa ancora prova bastevole a di-

mente doversi al Cardinale Condulmero l'ordine di dipingere la cappella di San Clemente, e ripetendo quello che dice il Vasari conferma anch' egli essere queste pitture opera del giovane « Maso di San Giovanni sopranominato Masaccio. »[1] Anche il Moroni racconta che il Condulmero fu investito della dignità di cardinale col titolo di San Clemente il 9 maggio 1408 rimanendovi fino al 1424, nel quale anno Martino V lo nominò legato della Marca.[2] Come poi avvenisse che tre cardinali potessero contemporaneamente avere il patronato della stessa chiesa, non farà meraviglia ad alcuno per quello che qui sotto riportiamo in nota.[3]

mostrare come per ciò solo dovesse il Branda aver fatto dipingere da Masolino tanto a Castiglione, quanto in San Clemente, escludendo per quest' ultimo il Condulmero e Masaccio. E ancora può osservarsi che avendo lo Spano continue relazioni con Firenze, nulla vieterebbe di credere che pei lavori d' Ungheria avesse egli richiesto ai suoi agenti un pittore e gli fosse stato offerto Masolino, mentre già stava lavorando al Carmine, e ancora che il Branda avesse conosciuto Masolino in Ungheria, e lo invitasse dopo la morte dello Spano a dipingere a Castiglione d' Olona.

[1] Vedi Antonio Nibby, *Roma moderna*, parte prima, pag. 176, Roma, 1832.

[2] Vedi *Dizionario d' Erudizione Storico-Ecclesiastica*, Venezia, 1842, vol. II, pag. 180, 313-314.

[3] Angelo Cornaro fu eletto papa nel 1406, e assunto il nome di Gregorio XII, scomunicò nel giovedì santo dell' anno 1411 Baldassarre Cossa antipapa col nome di Giovanni XXIII e con lui anche i cardinali partigiani suoi. Nello stesso tempo dal Concilio di Pisa nel 1409 viene creato Pontefice col nome d' Alessandro V Pietro Filargio che dura fino al 1410. In questo stesso anno Giovanni XXIII, classificato anche per XXIV, è riconosciuto papa legittimo e un anno dopo crea cardinale di San Clemente il Branda Castiglioni, esiliando probabilmente o deponendo il Condulmero creato cardinale con lo stesso titolo nel 1408 dal Papa Gregorio XII, nemico al Papa Giovanni. Inalzato nel 1417 un Colonna col nome di Martino V, viene destituito e incarcerato Giovanni XXIII ridivenuto per quello Antipapa. Ma fuggito dal carcere si presenta a Perugia a Martino V, che volendo por fine allo scisma usa moderazione, lo riceve benignamente e lo colloca tra i cardinali. Martino V, che da cardinale erasi mantenuto fedele a Gregorio XII, si ricorda che questi aveva creato cardinale di San Clemente il Condulmero, e per non averne due contemporaneamente destina nel 1413 il Branda Castiglione come

Dopo averci raccontato delle pitture eseguite a San Clemente, il Vasari afferma ancora che Masaccio dipinse in Roma altre tavole a tempera e fra esse ricorda quella che dice trovarsi in Santa Maria Maggiore in una delle cappellette attigue alla sagrestia, rappresentante fra quattro santi «così ben condotti da parere in rilievo» la Madonna della Neve col ritratto di papa Martino V, che alla presenza dell'Imperatore Sigismondo traccia nella neve con una zappa la pianta di quella chiesa, la quale, secondo il Vasari[1] ed il Villani, fu consacrata nel 1420 da

legato a Sigismondo Imperatore de' Romani, gli affida nel 1421 le legazioni di Boemia prima, poi d' Ungheria e nel 1424 quella di Polonia, fino a che nel 1431 lo nomina Vescovo di Porto. Ma intanto il Condulmero che doveva credersi il solo legittimamente investito del patronato di San Clemente, viene nominato Papa col nome di Eugenio IV, ed è facile intendere che quantunque vivesse ancora il Branda Castiglioni suo avversario politico e di patronato, egli nominasse nel 1431 cardinale di San Clemente il greco Ugo di Lusignano. Nè ripugna il credere che il Condulmero tenesse il suo patronato dal 1408 al 1424, fino a quando cioè fu da Martino V inviato legato nella Marca, poichè egli certamente ha dovuto da questo Papa essere riguardato come il solo legittimo possessore di quel titolo una volta che era anche il più anziano per nomina, avendolo ottenuto fin dal 1408. In una parola è perfettamente spiegabile la coesistenza di più cardinali dello stesso titolo in un tempo, nel quale coesistettero parecchi Pontefici che con vece alterna passavano coi rispettivi partigiani dall' esilio al trono e viceversa. Ma se è spiegabile il fatto, pur troppo devesi concludere che per esso non ha ricevuto e non potrà neppure in avvenire ricevere luce la ricerca, alla quale ci eravamo accinti, di rilevare cioè dal nome del committente l' autore certo dei dipinti di Roma. Forse qualche po' di luce poteva gettare su questa ricerca lo stemma che osservammo dipinto nel mezzo sopra l' arco, ove trovasi l' Annunziazione, ma esso non ne rappresenta alcuno di quelli appartenenti ai diversi cardinali che in quel tempo furono investiti del patronato della chiesa, ma bensì risguarda il cardinale M. Antonio Franciotti da Lucca investito dello stesso titolo da Urbano VIII che fu Pontefice dal 1623 al 1645. E come in questi anni fu restaurato a San Clemente il mosaico, così è a credere che si compiesse nello stesso tempo il restauro delle pitture per ordine del cardinale d' allora, e in tale occasione facesse dipingere il suo stemma sovrapponendolo a quello più antico e d' altri. Nè questo è il solo restauro patito, mentre si conosce che altri ne ebbe a sopportare e prima del 1600 e dopo, dei quali uno a' giorni nostri, stato da noi a suo luogo ricordato.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 158.

Martino V[1] e appunto negli anni, nei quali Masaccio trovavasi in Roma. Questo quadro non è più in Roma e da canto nostro, non senza molta esitazione e dopo averlo ripetutamente osservato, crediamo di riconoscerlo nella tavola che trovasi col n. 33 nella Galleria del Museo di Napoli, la quale tavola in tempi diversi fu attribuita così a Tommaso di Stefano come a Gentile da Fabriano ed al Beato Angelico, i caratteri delle cui opere ci sembra che più si accostino a quelli delle opere di Masolino e del suo scolare Masaccio. In essa è da una parte ritratto, pontificalmente vestito, un Papa col triregno in capo, che con una zappa in presenza di cardinali e del clero sta tracciando nella neve le fondamenta d' una chiesa. Dall' altra parte è dipinta la prima una figura che attentamente sta osservando l' opera del Pontefice, la quale figura potrebbe essere il supposto Imperatore Sigismondo ricordato dal Vasari; quantunque non abbia nè l' abito regale, nè alcun altro segno della sua dignità, solo indossando invece una veste signorile di color azzurro stretta alla vita con una cintura e i calzoni rossi. Attorno a lui si vedono giovani donne e altre persone intente come lui a guardare. La scena ha luogo in un cortile chiuso all' intorno da un porticato e da un altro edifizio, oltre i quali vedonsi montagne, e sopra le nuvole, chiuse in un tondo a varii colori e irradiato da molta luce, le mezze figure di Cristo e della Vergine. Il tipo e i lineamenti del Salvatore ricordano quelli che più tardi con forme più grandiose e severe, rappresentate col magistero d' un arte più progredita, vediamo dati al Cristo, che in uno degli affreschi al Carmine di Firenze ordina a San Pietro di pagare il tributo. Il tipo della Vergine è gentile, le forme sue piuttosto esili, ma

Museo di Napoli.

[1] Vedi Vasari, vol. I, pag. 298, nella *Vita di Gaddo Gaddi,* e nella nota 4, nella quale è ricordato il Villani.

svelte, che sono i caratteri stessi dati alle figure delle giovani donne dipinte nella parte inferiore.

I lineamenti del Pontefice corrispondono a quelli che si osservano in altri ritratti di lui e l'età che dimostra sarebbe precisamente quella che Martino V doveva avere nel 1420 o nel 1422. E ancora si riconosce che questa tavola doveva formare la parte centrale d'un quadro, ai cui lati potevano esservi altre parti con Santi, motivo per cui, quantunque non sia certa la figura dell'Imperatore, noi crediamo che sia questa la tavola ricordata dal Vasari in Santa Maria Maggiore di Roma. Ma in questa Galleria è indicata col n. 24 un'altra tavola della stessa grandezza e con caratteri identici, la quale potrebbe ben essere anch'essa la parte centrale d'altra tavola più grande, fatta forse per adornare un'altra delle quattro cappellette possedute dai Colonnesi nella stessa Basilica e collocate una ad ogni angolo di questa.[1]

Nel mezzo di questa seconda tavola è rappresentata la Madonna a mani giunte in atto di pregare, seduta sulle nuvole e chiusa in una mandorla formata da Angeli, cherubini e serafini, che cantano e suonano, facendole attorno gloria e corona. Nell'alto avvi la figura del Padre Eterno che a braccia allargate è in atto di riceverla in cielo. I molti restauri, i ritocchi a olio e perfino la cattiva vernice, tolsero assai a queste due tavole del loro carattere primitivo e originale. La composizione della prima è assai semplice, ma ad un tempo bene ordinata nella disposizione delle figure, le quali sono condotte con alquanta naturalezza e ad un tempo con certa particolarità di caratteri, da dare nell'insieme una tal quale varietà al tipo, da dover credere che per la maggior

[1] Vedi Nibby, *Roma Moderna*, parte prima, pag. 382. Le figure di queste due tavole sono di piccola dimensione, e le tavole stesse sono state alcun poco rimpicciolite all'intorno.

parte fossero copiate dal vero come il ritratto di Martino V.

In generale le figure sono piuttosto magre e scarse anzi che regolari nelle estremità. Semplice è il modo di panneggiare, diligente il disegno, caldo il colorito e nelle carni rossiccio. Nelle parti non alterate dal restauro e dalla ricoloritura, e specie nei lineamenti delle figure di donna, si riscontra una certa dolcezza di espressione da rassomigliarle a quelle dipinte da Masolino e da Masaccio. Le parti rifatte o mal ridotte non sono poche; il cielo, per esempio, è tutto ridorato, alcune teste dei cardinali sono ripassate, il modello in neve della chiesa è dipinto a nuovo, e sono ritoccate con nuovo colore e punteggiate a tinte calde le carni e le vesti. Ma a malgrado di ciò a noi parve ancora di riscontrare in queste tavole un' arte e una maniera in molte parti affini a quelle da noi osservate nei lavori eseguiti da Masolino in Lombardia, o da Masaccio nei dipinti in San Clemente. La composizione della seconda tavola è anche più arcaica, come lo comporta anche meglio il soggetto, e se, tenuto conto della generale condizione del dipinto, non dissimile in fatto di conservazione dall' altro, possono per la figura di Cristo valere le osservazioni fatte pel Cristo della precedente tavola, nella figura della madre invece e più ancora in quelle degli angeli, si riscontra ancora, insieme con una posa naturale e tranquilla, molta semplicità, è vero, ma anche molta povertà di forme, e tale da persuadere che questo lavoro fu eseguito da un artista tuttavia giovane e che non aveva per anco trovata o formata una maniera sua propria. [1]

[1] Anco nel Vasari edito dal Sansoni (vol. II, pag. 294) si crede perduta la tavola, e si muove inoltre il dubbio se, invece che da Masaccio, non sia stata eseguita dal pittore Arcangelo di Cola da Camerino, dimorante in Firenze, il quale per Ilarione de' Bardi aveva dipinto nel 1421

Circa al ritorno di Masaccio da Roma a Firenze, noi ripetiamo di crederlo avvenuto circa il 1422 o poco dopo, e non, come vuole il Vasari, nel 1434, dopo cioè che fu richiamato dall' esilio Cosimo dei Medici, poichè oggi è oramai noto che a quel tempo il nostro pittore era già morto da qualche anno.[1] Nè col Vasari si potrebbe cadere d' accordo se non nel caso che egli invece del ritorno dall' esilio del Medici avesse inteso parlare del ritorno al potere di Giovanni di Bicci dei Medici, al quale Masaccio fece due volte il ritratto, uno nell' affresco rappresentante la consacrazione del Carmine, l' altro in altra pittura eseguita nella casa di Simone Corsi, gentiluomo fiorentino.[2]

Ma ignorando il Vasari la partenza di Masolino da Firenze e quindi l' interruzione del suo lavoro al Carmine, lo dà per morto. E prima di affidare a Masaccio l' incarico, secondo lui, d' incominciare, e secondo noi soltanto di proseguire quei lavori, afferma che, per dimostrare la sua valentia nell' arte gli fosse a titolo di saggio ordinato di dipingere nella chiesa un San Paolo, dopo il quale esperimento soltanto gli sarebbe stato allogato il lavoro della cappella, essendo a tutti assai

una tavola per la sua cappella in Santa Lucia de' Magnoli, e un'altra per la cappella che lo Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze aveva nella Pieve di Empoli. Questo pittore sarebbesi alla fin di maggio dell' anno 1422 portato a Roma per fare certi lavori di pittura a Papa Martino V. Nessun' opera di lui però ci è presentemente indicata per aver modo di formarci un giudizio del suo valore artistico, ed è poi certo che nessun dipinto noi abbiamo veduto che tanto si avvicini alla maniera di Masolino e di Masaccio, quanto queste due tavole conservate a Napoli. Dopo avere scritto queste pagine siam venuti a conoscere che il Rio nel suo libro *De l'art Chrétien*, edizione 1874, tomo II, pag. 15, ricorda questo quadro di Napoli come un' opera di Masaccio, ed è in ciò seguito anche dal signor Frederick G. Kundzow nel suo *Masaccio og den Florentinske*, op. cit., pag. 162 e seguenti.

[1] Ibidem, pag. 159.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 160.

piaciuto il ritratto di Bartolo di Angiolino Angiolini, da lui introdotto in quel dipinto di prova. [1]

Chiesa del Carmine a Firenze.

Dovendo ora nuovamente discorrere delle pitture della Cappella Brancacci, ci sembra utile espediente pel lettore, quello di riportare le diverse opinioni emesse dagli storici e scrittori d'arte intorno ad un'opera di tanta importanza artistica, non omettendo da parte nostra neppure d'accennare allo svolgimento, del quale essa fu causa per l'arte italiana, poichè in essa cercarono e trovarono molte delle loro inspirazioni e parecchi utili ammaestramenti i successivi pittori della grande scuola fiorentina, [2] non esclusi Leonardo, Michelangelo e Raffaello. E per maggior chiarezza altrui e comodo nostro abbiamo inoltre pensato di dare la pianta geometrica della Cappella, indicando con numeri i soggetti dei dipinti in quell'ordine stesso, col quale noi crediamo che siano stati l'uno dopo l'altro eseguiti.

I. Nel pilastro a destra di chi entra si trova l'affresco rappresentante Adamo ed Eva sotto l'albero vietato, dal Vasari non ricordato, ma dal Gaye ed altri attribuito a Masolino. [3]

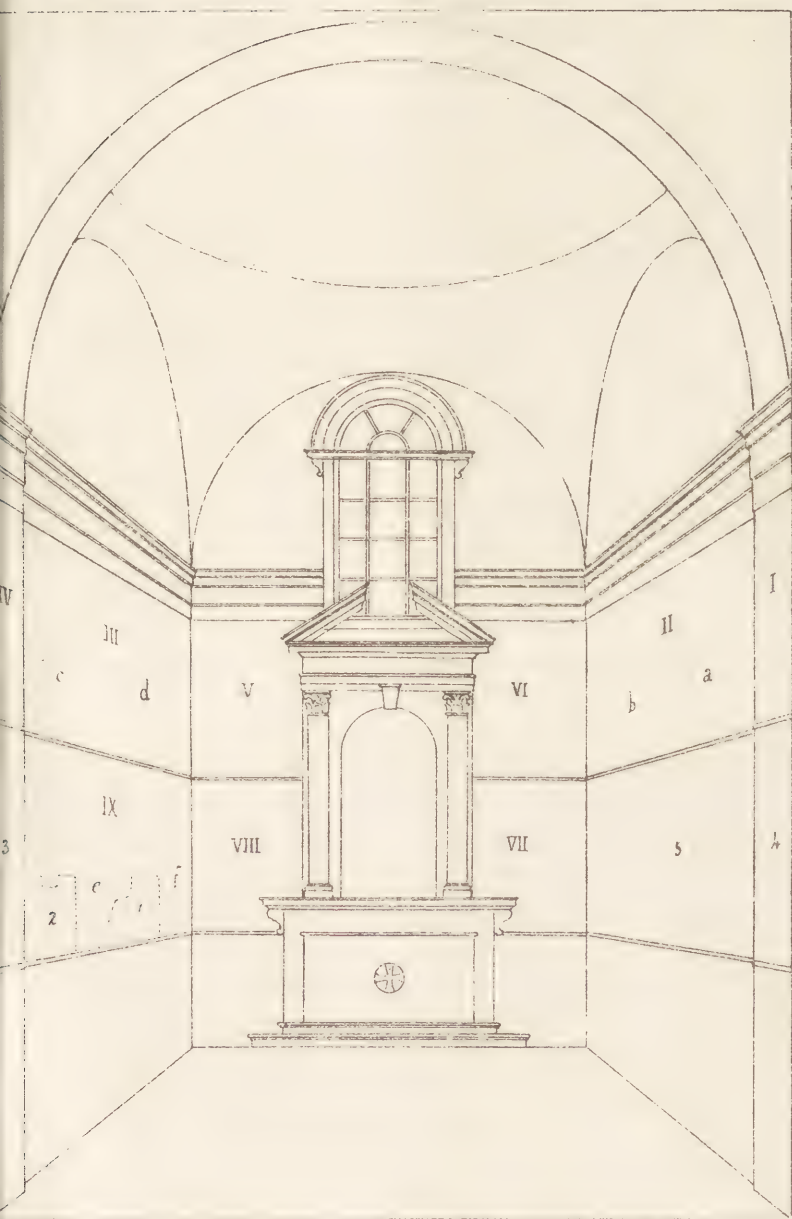
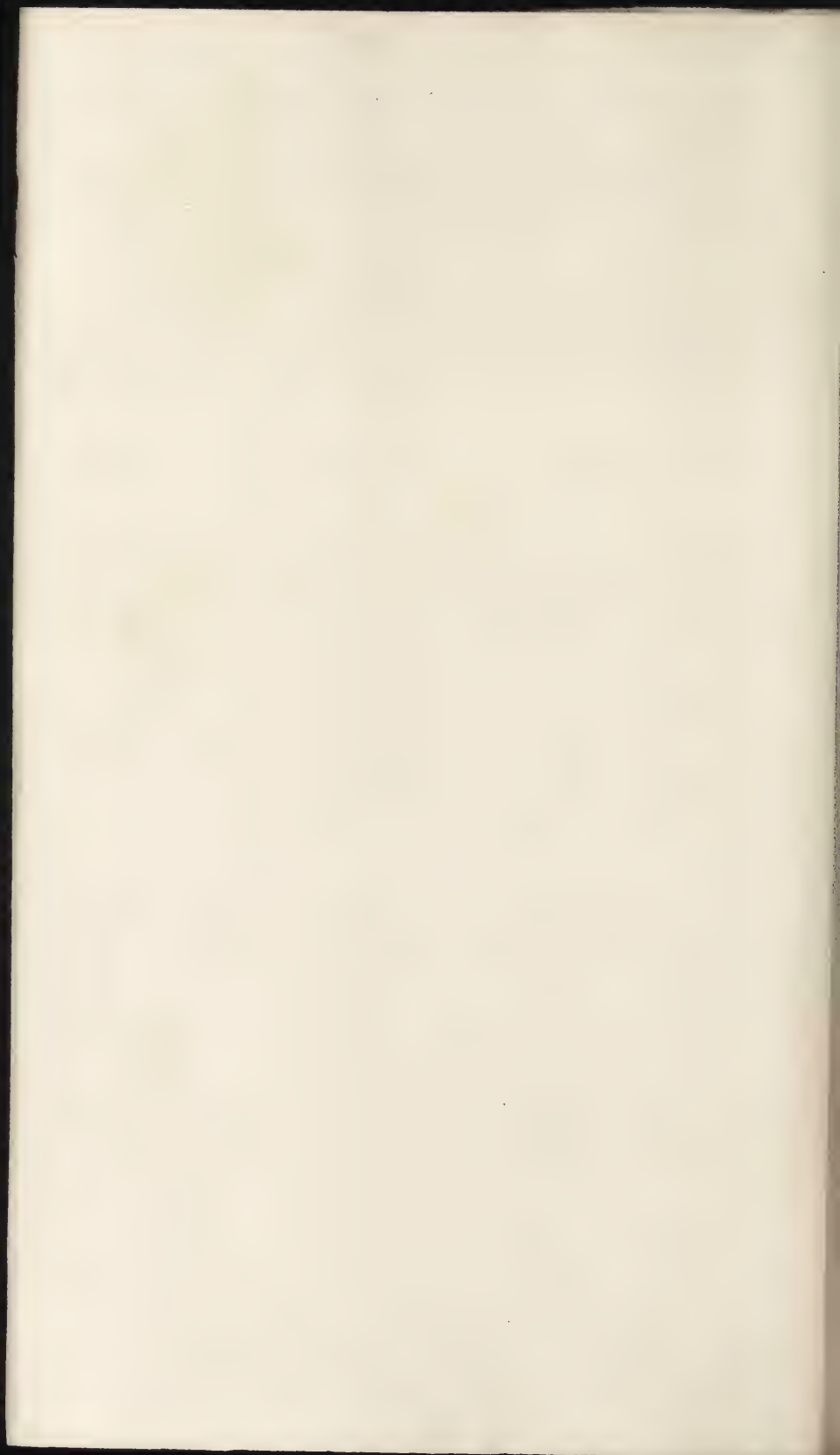
II. Sulla parete successiva trovasi: *a*) San Pietro che risuscita Tabita; *b*) San Pietro che accompagnato da Giovanni risana lo storpio dinanzi alla porta del tempio, pitture attribuite e dal Vasari e dal Gaye a Masolino. [4]

III. Nella parete di contro si vede rappresentato: *c*) il Redentore, quando comanda a San Pietro di cavare la moneta dalla bocca del pesce; *d*) quando San Pietro

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 158, e vol. X, pag. 151-152. Così l'Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit., pag. 16. Anco questo affresco andò perduto insieme col San Pietro dipinto da Masolino.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 162.

[3] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 472.

[4] Vedi Vasari, vol. III, pag. 136, e Gaye, *Carteggio*, pag. 472.

ALZATO PROSPETTICO DELLA CAPPELLA BRANCACCI,
al Carmine in Firenze.

paga il tributo. Quest' affresco è dal Vasari attribuito a Masaccio,[1] e dal D' Agincourt a Masolino.

IV. Nel pilastro vicino, di contro al piano, sono dipinti Adamo ed Eva, quando sono discacciati dal Paradiso, affresco che il Vasari non ricorda, ma che dal Gaye è attribuito a Masaccio.[2]

V. Nella parete, ove trovasi l' altare, è rappresentato San Pietro che predica, dal Vasari e dal Gaye attribuito a Masolino,[3] ma dal Waagen a Masaccio.[4]

VI. San Pietro che battezza, dal Vasari come da altri attribuito a Masaccio.[5]

VII. San Pietro che fa l' elemosina ai poveri, egualmente attribuito a Masaccio.[6]

VIII. San Pietro e San Giovanni in atto di risanare gl' infermi, dal Vasari attribuito a Masaccio.[7]

IX. Nella vicina parete è rappresentata *e*) la Resurrezione del fanciullo, del quale dipinto una parte fu più tardi, come dice il Vasari, condotta a termine da Filippino Lippi (sono le parti indicate coi numeri 1 e 2) e *f*) San Pietro in cattedra, dal Vasari attribuito a Masaccio.

X. Nella parete di contro è dipinto San Pietro, quando si trova innanzi al Proconsolo, e la successiva Crocifissione di lui. Ma di questo affresco, come degli altri due eseguiti da Filippino Lippi, e rappresentanti l' uno San Pietro in carcere visitato da San Paolo, e l' altro San Pietro liberato dal carcere, avremo occasione di parlare più tardi nella vita del Lippi.[8]

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 161.

[2] Vedi Gaye, op. cit., pag. 471.

[3] Vedi Vasari, vol. III, pag. 136, e Gaye, op. cit., vol. II, pag. 472.

[4] Vedi Waagen, *Art Treasures in England*, vol. II, pag. 387.

[5] Vedi Vasari, vol. III, pag. 161.

[6] Ibidem.

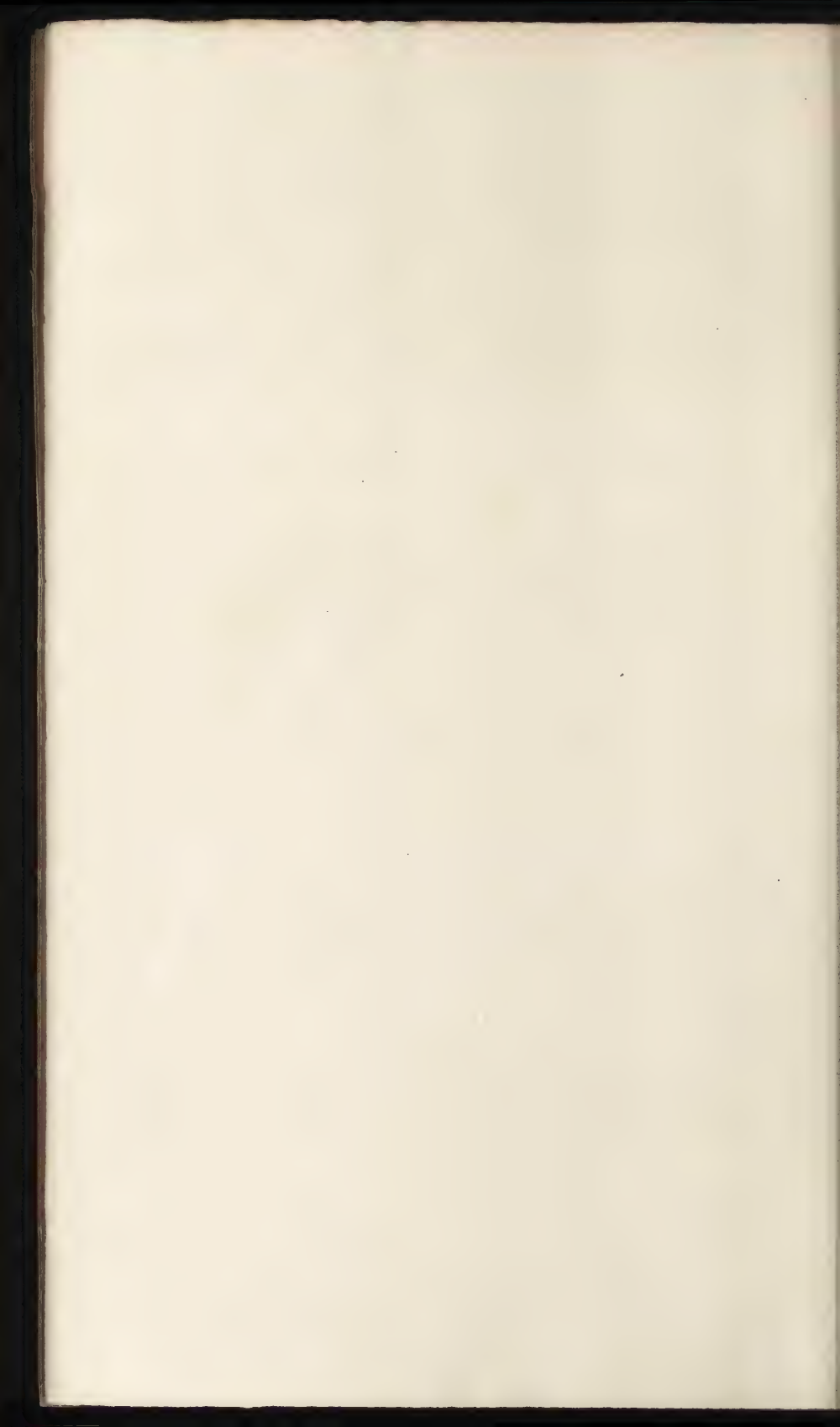
[7] Ibidem.

[8] Essi sono indicati nella pianta coi numeri 3, 4, 5. Come abbiamo già detto nella vita di Masolino, l' Albertini nell' opera citata, racconta,

L'affresco rappresentante Adamo ed Eva sotto l'albero è evidentemente il lavoro che pei suoi caratteri deve essere stato eseguito prima di tutti quelli ancor oggi esistenti, e, come si osservò nella vita di Masolino, è quello, sul quale più che su ogni altro può nascere legittimo il dubbio se piuttosto che a Masaccio non appartenga al suo maestro. Ma d' altra parte, se per attribuirli a due diversi artisti non è senza valore l' obbiezione che nasce dalla comparazione di questo con l' altro dipinto della cacciata dal Paradiso d'Adamo ed Eva, nel quale l' azione è più spigliata, il movimento più franco, le forme più ricche e che nell' insieme rivela una maniera più decisa e un' arte meno incerta, non è men vero per ciò che non possa applicarsi a Masaccio quello che abbiam detto per Raffaello, le cui prime opere sono talmente informate alla maniera del Perugino, da correre il rischio di crederle sue, qualora mancassero riscontri che le facciano ricono-

che la cappella Brancacci fu lavorata metà da Masaccio e metà da Masolino, toltone il San Pietro Crocifisso, eseguito da Filippino Lippi. Noi abbiamo però osservato che oltre questo affresco lavorò il Filippino anche quello con San Pietro visitato in carcere da San Paolo, l'altro di contro con San Pietro liberato dal carcere e le due parti già ricordate nell' affresco di Masaccio, rappresentante San Pietro e San Paolo allor che risuscitano un fanciullo. Ma oltre la vôlta e le parti superiori della cappella, le lunette cioè e la profondità dell' arco che mette alla cappella (con sotto dipinto Adamo ed Eva sotto l'albero, di contro Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre, e più in basso San Pietro visitato in carcere da San Paolo e quando il primo è liberato dal carcere), sulla quale molto probabilmente vi saranno state le mezze figure di Santi, possono, come si ebbe ad osservare nella vita di Masolino, essere appunto le parti della cappella dipinta da questo e andate perdute nella metà del secolo scorso. (Vedi *Guida del Carmine,* per il P. Santi Mattei, Firenze, 1869, pag. 56. Tommaso Patch, D'Agincourt, Hugford (*Etruria pittrice*), Lasinio e Rosini, danno a Masaccio il San Paolo dinanzi al proconsole. Fu il Rumohr (vol. II, pag. 250), e la pittura lo dimostra, che disse invece essere un dipinto di Filippino Lippi, come lo disse anche il Gaye, *Carteggio storico,* op. cit., vol. II, pag. 469. Francesco Bocchi fu il primo a dire (vedi Richa, *Chiese,* op. cit., vol. X, pag. 38) che tutti gli affreschi della cappella erano opera di Masaccio. Intorno a questa controversia vedasi il *Commentario* alla vita di Masaccio nel vol. III del Vasari.

Vol. II, pag. 292.

IL PECCATO DI ADAMO, e ADAMO ED EVA SCACCIATI DAL PARADISO,
Affreschi di Masaccio, al Carmine in Firenze.

scere proprie dell' Urbinate. E tanto meno ci ripugna di riguardarlo come unico autore dei due dipinti, quanto più pensiamo come il Masaccio fosse dotato d' ingegno precoce e robusto e d' una natura ardente, qualità bastevoli a spiegare le differenze che, tenuto conto del progressivo miglioramento, si osservano nella condotta dei due dipinti. Questo miglioramento, del resto, noi lo troviamo non solo conciliabile, ma naturale all' indole, agli studii e alla educazione artistica di Masaccio. Infatti le figure del primo affresco difettano alquanto di giuste proporzioni, il disegno non è corretto, le teste e le dita sono piuttosto piccole, le congiunture manchevoli, come le estremità, che si piantano inoltre dure e troppo diritte sul terreno. Ma questi difetti che sono spiegabili in un artista studioso come il Masaccio dell' arte antica e della statuaria, non lo sarebbero nel suo maestro.[1]

Nè tali differenze si scorgono soltanto fra' dipinti a lui concordemente attribuiti, poichè noi le osserviamo anche in questo ultimamente esaminato e in quello rappresentante San Pietro che battezza, da tutti attribuiti a Masaccio. In quest' ultimo infatti noi troviamo una maggiore ricchezza di forma nel nudo, un disegno

[1] A destra di chi guarda vedesi di prospetto Eva, la quale con la mano del braccio sinistro abbassato si appoggia al tronco dell' albero, i cui rami fioriti e carichi di frutta si distendono nell' azzurro del cielo. Attorno al tronco è aggrovigliato il serpente con la testa umana, il quale guarda Eva dall' alto. Essa poggia sul terreno col piede destro, tenendo l' altra gamba più indietro, con la quale, e soltanto con la punta delle dita, tocca il prato sottoposto. Con la mano piegata dell' altro braccio, solo per metà sollevato, tiene il frutto e guarda Adamo, che le sta innanzi con posa meno elegante, ma più naturale, ad osservarla quasi dubbioso, tenendo la destra al petto e l' altra abbassata. Comparando le due figure si scorge nel movimento di quella d' Eva qualcosa che più dell' altra ricorda l' antico. Una piccola distesa di terreno leggermente ondulato, un prato verdeggiante e alcuni alberi che spiccano in lontananza sull' azzurro del cielo, formano il paradiso terrestre, il cui fondo ed anche le figure hanno perduta parte della loro freschezza di colorito.

più corretto, ed insieme una maniera più larga ed una esecuzione più progredita. In altre parole, nel dipinto dell' albero vietato noi troviamo quasi una continuazione dell' arte che abbiam cercata di fissare negli affreschi di Roma, e che a parer nostro ebbe origine da Masolino, come ne sono prova i dipinti da lui eseguiti a Castiglione d' Olona, dopo che Masaccio ebbe l' incarico di continuare quelli del Carmine che lasciò incompiuti per essere morto nel 1428.

E noi siamo d' avviso che tanto nel primo affresco già esaminato, quanto in quello successivo e assai migliore rappresentante la resurrezione di Tabita, questo ha caratteri più spiccati per crederlo opera di Masaccio. E pure stimando sempre che questi lavori rappresentino i primi passi, siamo tuttavia d' avviso che essi accennino al muoversi di persona dotata d' ingegno e d' una grande intuizione artistica. Sarà un primo frutto, non lo neghiamo, e parrà fors' anche colto immaturamente, ma esso porta seco caratteri così evidenti della buona qualità dell' albero che si può con sicurezza argomentare come i successivi, scaldati un po' più dalla pratica dell' arte, saranno frutti assai più ricchi di succo e di vigore, come uscendo di metafora sono per noi, in quel momento storico dell' arte, i successivi dipinti della Cappella Brancacci.

E prescindendo per poco dalla oziosa ricerca, se questi primi siano opera del maestro o dello scolare, noi osiamo credere che la più parte dei nostri lettori cadranno con noi d' accordo nell' opinione espressa circa il valore vero e quello promettente di essi.

Nulla di meglio a noi par possibile di vedere per quei tempi, del gruppo d' uomini e delle due donne che inginocchiate sul davanti circondano il letto di Tabita nel dipinto della sua resurrezione, e guardano a San Pietro,

mentre è in atto di compiere il miracolo. Ed egualmente pregevole a noi sembra la figura della defunta che sulla bara vedesi riprendere vita, e che levata a sedere ravvolta nel largo manto funerario, sta con le braccia conserte al seno ad osservare attenta e meravigliata il Santo taumaturgo. Belli ancora e varii e naturali a un tempo, sono gli atteggiamenti e l'espressione di sorpresa delle due altre figure di donna presenti al miracolo. Pari varietà di vita, di movimento, di vigore, e nobiltà di espressione si riscontra nelle figure che costituiscono il gruppo dall'altro lato del dipinto, dove lo storpio è risanato da San Pietro accompagnato dall'apostolo Giovanni. Nel mezzo della piazza, luogo della scena, due figure di giovani gentiluomini riccamente vestiti stanno conversando fra loro, mentre s'avvicinano al tempio, dinanzi al quale seduto sopra una pietra e cinto il capo da un fazzoletto, vedesi lo storpio malamente vestito d'una lacera tunica, che con le gambe nude a ridosso si spinge col corpo alquanto innanzi, allungando il nudo braccio verso San Pietro. Nel fondo della piazza vedonsi altre sei figure, due sedute innanzi a una porta, una appena entrata in casa, e due donne, la prima delle quali tenendo per mano un fanciullo si dirige al tempio.

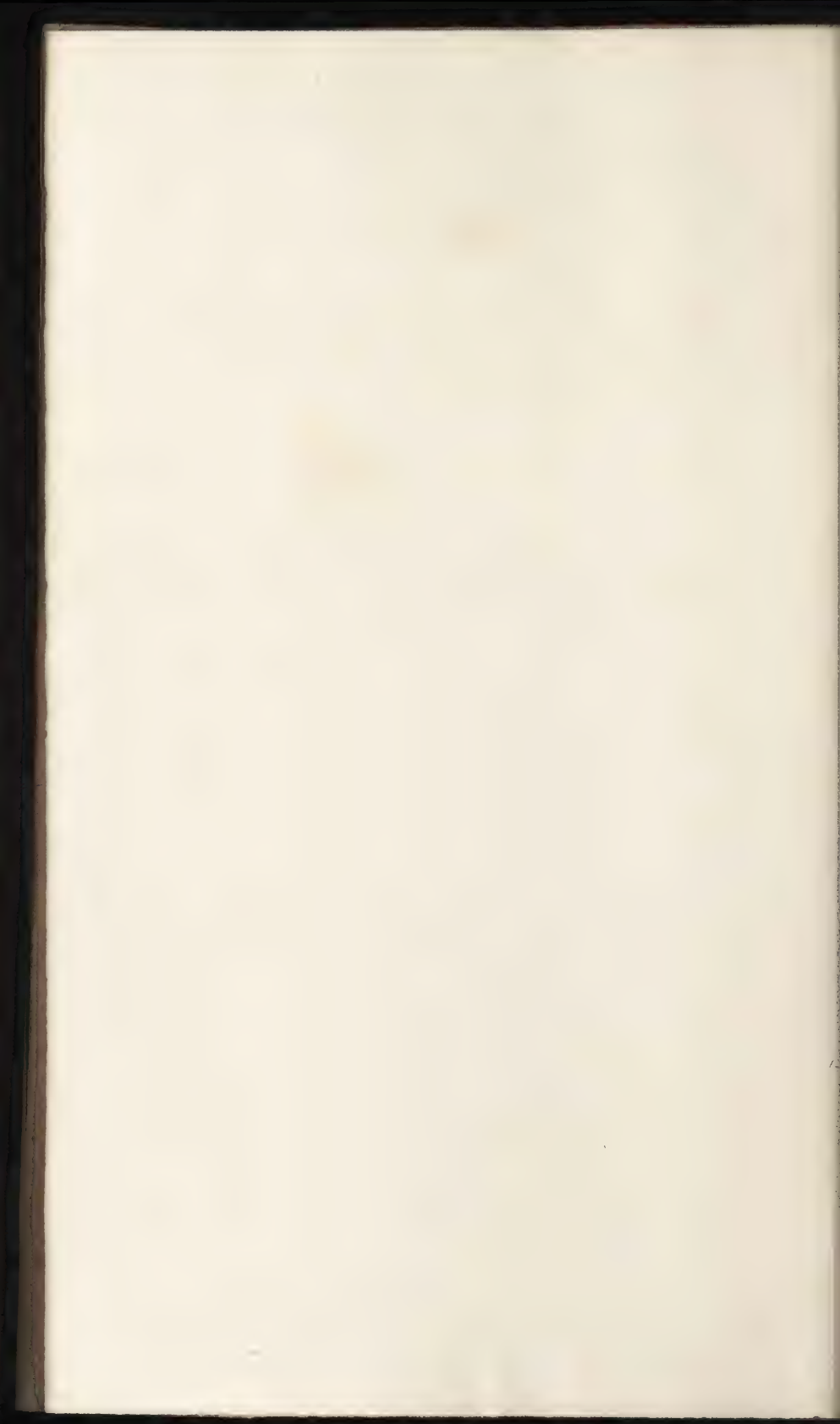
Se non v'ha dubbio, che le figure dei due gentiluomini, vuoi per le loro fattezze, vuoi per il disegno, pel modo di muoversi e pel piegare delle vesti, ricordano le figure di Masolino, non vi ha per noi neppur dubbio che nel resto, e per le migliorate proporzioni degli edifizi, della prospettiva e delle figure, specie per quella dello storpio, quest'affresco rappresenta un'arte e una maniera più grandiosa, più propria e affatto particolare a Masaccio. Ma i miglioramenti che più d'ogni altro colpiscono l'occhio dello studioso, sono specialmente quelli che toccano o si riferiscono all'architettura e alla pro-

spettiva. Le quali, dal tempo di Giotto fino al principio del secolo successivo, furono tenute parti così accessorie e subordinate dell' arte, da essere sempre e senza scrupolo sacrificate alle grandi leggi della composizione. Solo dai pittori vissuti dopo Giotto esse furono tenute in qualche conto e risguardate come un necessario complemento della pittura e devonsi a Giottino, ad Antonio Veneziano e a Masolino, le prime mutazioni nel modo e nella forma di trattarle. Ma chi seppe dare ad esse maggiore svolgimento, e rispetto ai tempi, la forma più prossima al vero, fu veramente Masaccio, come fanno testimonianza le pitture nella chiesa di San Clemente in Roma, e meglio ancora queste della Cappella Brancacci comparate con quelle eseguite da Masolino a Castiglione d'Olona, nonostante che queste siano state lavorate dopo di quelle. Ma anco il modo, con cui le figure ed i gruppi sono disposti, dà a questo dipinto un carattere grandioso, quale noi non ricordiamo d'aver mai veduto nei lavori di Masolino.[1] Ma un vero capolavoro di composizione, ed in questo rispetto il migliore forse di tutti i dipinti di questa cappella, è l'affresco del Tributo, nel quale Cristo circondato dagli Apostoli, che in belli e diversi atteggiamenti attentamente lo ascoltano, ordina a Pietro, dopo la domanda del Centurione che gli sta dinanzi, d'andare a cercare la moneta nella bocca d'un pesce.

In lontananza, a sinistra di chi osserva, vedesi Pietro curvo sulla spiaggia del mare cavare dalla bocca del pesce la moneta; e sul davanti, dal lato opposto, lo stesso Apostolo, nell'atto di consegnarla al Centurione in vicinanza d'un edificio. Il rimanente del fondo è formato da pochi alberi sparsi qua e là sul ter-

[1] Quest' affresco, fatta eccezione per qualche parte del colore qua e là caduto dalle vesti, è sufficentemente conservato.

Vol. II, pag. 296.

IL TRIBUTO DELLA MONETA, Affresco di Masaccio, al Carmine in Firenze.

reno; da un lato il mare ed in lontananza poche e severe linee di montagne coperte da alcune macchiette d' alberi che staccano sull' azzurro del cielo. [1]

In questo affresco Masaccio dimostra d' essere stato, come nessun altro del suo tempo, un vero seguace delle grandi e severe leggi del comporre trovate da Giotto, chiudendo così splendidamente un glorioso periodo per aprirne uno nuovo con la sua bella e grandiosa maniera, la quale se per un rispetto si lega sempre a Giotto, per un altro dà la mano e prepara la via al Ghirlandaio, a Fra Bartolommeo ed a Raffaello. La figura del Redentore si distingue dalle altre, così per la dignità del movimento, come per la verità e naturalezza dell' espressione, con la quale dà l' ordine a Pietro. È una nobilissima figura, nella quale non solo vedesi rinnovato il bel tipo di Giotto, ricco di nuove bellezze, quasi compendio dei progressi fatti fino allora dall' arte, ma ancora ci sembra che debba il Ghirlandaio essersi ad essa inspirato, quando nella Cappella Sistina dipinse Cristo in atto d' invitare a seguirlo gli apostoli Pietro e Andrea.

Anche alle figure degli Apostoli, Masaccio seppe dare in questo dipinto una espressione forte e severa con la prontezza dei movimenti, con le forme grandiose e con un largo e ricco panneggiare, che mentre veste facilmente la persona, rende ragione della forma, crescendo bellezza al carattere severo e grandioso della figura. Dal modo con cui essi fanno gruppo attorno a Gesù, si scorge lo studio fatto dall' artista sui bassorilievi del Ghiberti e sulle opere del Donatello e la verità di quanto ha affer-

[1] Il fondo ha sofferto e mancano affatto di colore alcuni degli alberi. Anche il cielo invece dell' azzurro mostra una tinta plumbea alquanto scura e pesante. Alcune vesti, e quella di San Pietro specialmente, hanno perduta la primitiva vivacità della tinta.

mato il Vasari, che, cioè, la via percorsa in arte fosse stata comune, così ai due primi come al Masaccio.

Le qualità testè osservate negli Apostoli si riscontrano anche più spiccatamente nelle figure che sulla destra sono in grande attenzione delle parole di Cristo. Come Michelangelo, anche Masaccio sembra che durante i suoi concepimenti faccia astrazione da quanto lo circonda, per trovare nella sua mente l' espressione e la forma più acconcia a rappresentare il pensiero o l'azione delle figure da lui ritratte. Ed è così esatto, che il bello ed il vero, per quanto possano variare nel modo, con cui sono espressi o significati, hanno però sempre ed in ogni tempo comuni dappertutto e in ogni scuola le leggi loro immutabili, chè malgrado della distanza dei tempi noi troviamo le figure degli Apostoli dipinte da Masaccio, informate dello stesso spirito e dotate delle stesse qualità che mostrano avere quelle degli Apostoli e dei Profeti nei musaici del battistero di Ravenna, e di quelle dipinte da Giotto, Fra Bartolommeo e Raffaello; e nonostante le forme più sviluppate e gigantesche perfino con le figure dei Profeti e delle Sibille dipinte da Michelangelo.

E quanto possa la forma e l' azione accrescere vivezza ed espressione al pensiero, lo dimostra in questo dipinto la figura di San Pietro. Buttato a terra il mantello, egli è curvato in atteggiamento fermo e deciso, ma pieno di verità, a ricercare la moneta nella bocca del pesce che egli tiene con naturalezza famigliare al pescatore. E tale infatti egli in quel momento apparisce, affatto spoglio com' è di quella gravità d' aspetto e dignità d' atteggiamento e d' azione, delle quali l' artista lo ha rivestito, quando lo colloca vicino a Cristo, dalle cui labbra attende confidente l' ordine, mostrandosi disposto a una cieca obbedienza, quasi conscio della sua elevata missione di

pescatore d' anime, secondo la pietosa e poetica frase di Cristo.

Nella figura del Centurione davanti al Redentore, oltre che un disegno pronto e ardito si scorge insieme con molta naturalezza anche una buona intelligenza della prospettiva applicata alle forme del nudo. E spiega di già nell'azione sua, forse inconsciamente, quelle leggi stesse che nel secolo dopo con tanta profondità di dottrina furono esposte da Leonardo da Vinci nel suo *Trattato della pittura* e da lui applicate nelle sue opere. Il Centurione rappresenta infatti in questo dipinto due azioni, quella che compie con la domanda che volge a Cristo, la cui volontà viene obbedita da Pietro, e quella che si prepara ed ha il suo compimento, allorquando Pietro gli consegna la moneta tolta dalla bocca del pesce.

Ma prima di dar termine all' esame di questo dipinto, che per essere stato trattato con un colorito più caldo e più vigoroso, con una forza maggiore di chiaroscuro e un magistero più fine e più franco d' esecuzione, apparisce migliore dei precedenti, è bene accennare alla figura, che sull' estrema sinistra e presso l' edifizio attira fra quelle degli Apostoli l' attenzione del riguardante, per avere in loro confronto le forme più robuste e tarchiate. La sua testa alquanto depressa nella parte superiore ha grossa ossatura ed è coperta da folta capigliatura, che coprendo metà della fronte scende copiosa ai lati fin sulle spalle.

Essa ha baffi e barba corta, ma folta, e mentre per le forme ha l' aspetto di persona robusta, acquista un aspetto solenne e grandioso dalle larghe pieghe del rosso mantello, nel quale è tutta ravvolta. Vuole il Vasari che essa rappresenti il ritratto di Masaccio ed infatti, se non interamente, assomiglia certo in buona parte, a quello che di lui egli ci ha dato insieme con la biografia,

che evidentemente è stato copiato da questo, il quale però dimostra una età maggiore di quella che Masaccio dovea avere, quando lavorava l' affresco.

Che questa figura sia stata ritratta dal vero come altre parecchie di questi dipinti, non sembra a noi cosa da doversi mettere in dubbio. E sia o non sia il ritratto di Masaccio, a noi pare ad ogni modo che esso fino a un certo segno rappresenti, con la robustezza fisica delle sue membra, l' ingegno vigoroso che fu capace di pensare e condurre a termine un così importante e pregevole lavoro.

Nell' altro affresco, rappresentante con colorito vigoroso ad un tempo e ben fuso nelle tinte il discacciamento d' Adamo ed Eva dal Paradiso, quest' ultima appena fuori guarda in aspetto dolente il cielo, mentre Adamo la segue nascondendo con grazioso e naturale movimento la faccia fra le palme. Da un lato vedesi la porta dell' abbandonato Paradiso, dalla quale larghi fasci di luce sono proiettati sulle spalle degli esuli; ed in alto vedesi librato in aria un angelo armato di spada che accenna ad essi il cammino che ormai devono percorrere. [1]

Attentamente esaminato questo dipinto, pieno d' attrattiva e di vita, ci sembra che esso stia a dimostrare come precorresse il Masaccio l' arte raffaellesca del secolo XVI. Raffaello infatti trovò ben pochi mutamenti da fare all' identica sua composizione dipinta nelle Logge vaticane. Eguale in entrambi è il movimento d' Adamo, e quello d' Eva è in Raffaello di ben poco diverso, il che dimostra che grande deve essere stata l' impressione provata dall' Urbinate alla vista delle opere di Masaccio.

[1] Tutto l' affresco spicca sull' azzurro del fondo formato dal cielo. Il colore però ha perduto assai della sua prima vigoria, specialmente nella figura dell' Angelo divenuta più delle altre oscura nelle tinte.

Dolore e vergogna sono espressi egualmente e con la stessa abilità nei due dipinti; i movimenti sono del pari naturali e ben determinati, e le forme in Masaccio, rispettivamente al suo tempo, sono rese con acconcia intelligenza del nudo e in conformità delle leggi del rilievo. Qualche notevole differenza avvi invece in Raffaello nella figura dell'Angelo che spinge Adamo fuori del Paradiso tenendogli una mano sulla spalla, concetto del resto non originale, e che per quanto reso imperfettamente e svolto come il comportava l' arte d' allora, tuttavia più che accennato noi lo troviamo rappresentato nello stesso soggetto nella chiesa superiore d'Assisi, come potrebbero citarsi altri esempi in mosaici o miniature. Ma l' Angelo che nel dipinto di Masaccio scende dal cielo colla spada sguainata nella destra, mentre con la sinistra accenna ai discacciati il cammino da percorrere, dimostra a parer nostro come egli appunto divinasse i grandi precetti dell' arte Raffaellesca e del suo secolo, conoscendo le leggi dello scorcio e della prospettiva aerea. E ci sembra a un tempo riprova per affermare, che al pari di Giotto, dell' Orcagna, di Leonardo, di Michelangelo e Raffaello, anche Masaccio cercò la maggiore sua cultura e la sua educazione artistica non soltanto nello studio della pittura, ma in quello ancora dell' architettura e della scultura, cavando da questa, col magistero della luce e delle ombre, le norme del rilievo e del modellare, e dall' architettura quelle della misura nelle proporzioni e della prospettiva.

Ma non vogliamo por fine a queste osservazioni senza prima farne un' ultima, cavata da uno studio di comparazione sereno e diligente quanto a noi fu possibile. La figura dell' Angelo, la quale nel rispetto dei particolari fu lasciata incompiuta da Giotto, e dall' Orcagna in alcune parti migliorata, solo con Masaccio potè unire alla

nobiltà delle fattezze, forme più vere e più compiute. Che se perdette con lui la forma arcaica del secolo precedente e la severa gravità della sua espressione, guadagnò invece un colorito più vero e prese ad avere quelle grazie ed eleganze di forme come di movimenti, che più tardi con Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo e Raffaello, giunsero al maggior loro grado di perfezione.

La predica di San Pietro è un' altra grandiosa composizione. L' Apostolo, figura veramente nobile e piena di severa dignità, è rappresentato di profilo con la destra levata in alto e in procinto di parlare. Le molte persone che lo ascoltano e lo circondano, sono in parte inginocchiate o sedute, e parte in piedi; fra queste si distinguono due frati dell' ordine carmelitano. Il fondo è formato da poche linee di montagne che staccando sull' azzurro del cielo aggiungono grandiosità al quadro.

Fra le figure sedute è notevole per bellezza di forme e di movimento quella d' un vecchio col capo inchinato e l' espressione pensosa, il quale fa gradevole contrasto con la vicina e giovane figura di donna, che tranquilla e composta a movimento assai naturale ascolta la parola del santo Apostolo, verso il quale ha rivolto gli occhi. Attentamente esaminata, essa non presenta nella sua tecnica esecuzione quella maniera larga e grandiosa che si riscontra nelle altre figure, e ci par naturale che per ciò appunto essa e qualche altra ci ricordino a preferenza la maniera adoperata nei primi due affreschi da noi esaminati, ed anche la tavola lavorata a Firenze da Masaccio per la chiesa di Sant' Ambrogio.

Ma se questa differenza va riconosciuta, non è, a parer nostro, bastevole per negare l' onore dell' opera a Masaccio, al quale d' accordo col Waagen noi pure crediamo che spetti. Nè è nuovo il caso che un giovane artista dotato di forte ingegno conducesse nello stesso di-

pinto alcune parti con uno stile più largo in confronto di alcune altre, come lo stesso Raffaello ce ne porge esempio con la sua disputa del Sacramento al Vaticano. Ma non possiamo neppure ammettere l' altra ipotesi, per la quale si vorrebbe dipinta da Masaccio l' intera parete vicina,[1] oltre l' affresco inferiore a questo della predica di San Pietro[2] e gli altri due dall' altro lato dell' altare,[3] lasciando vuoto nella sua parte superiore uno spazio e due altri nella parete vicina e nel successivo pilastro,[4] i quali spazi sarebbero stati dipinti alcuni anni dopo la morte di Masaccio dal suo maestro Masolino, dopo il suo ritorno da Castiglione d' Olona.

Ma, come si disse, noi crediamo di Masaccio anco questo dipinto, vuoi pei caratteri varii e pieni di verità che si riscontrano in tutte le altre figure, vuoi pel pan-

[1] In questa parete e nella parte superiore del pilastro sono rappresentati Adamo ed Eva discacciati dal Paradiso e il Redentore che comanda a San Pietro di cavare la moneta dalla bocca del pesce. L' affresco nella parte inferiore rappresenta la resurrezione del fanciullo e San Pietro in cattedra, parimenti dipinte da Masaccio, eccetto le due porzioni condotte a termine da Filippino Lippi, il quale eseguì anche il dipinto rappresentante sul pilastro, la Visita fatta da San Paolo a San Pietro in carcere.

[2] L' affresco inferiore, del quale parleremo più innanzi, rappresenta San Pietro e San Giovanni che risanano gl' infermi.

[3] Quello superiore rappresenta San Pietro che battezza, e l' altro più in basso San Pietro che fa elemosina ai poveri.

[4] In essi sono dipinti San Pietro che risuscita Tabita, e San Pietro che risana lo storpio, mentre nel pilastro sono rappresentati Adamo ed Eva sotto l' albero. La Crocifissione dipinta più in basso sulla parete e la liberazione di San Pietro dal carcere rappresentata sul pilastro, sono lavori di Filippino Lippi. Vedasi inoltre che cosa si disse nella vita di Masolino, a pag. 263, dove si osservò che nel lavorare l' artista incomincia sempre dall' alto, cioè dalla vôlta, procedendo poscia seguitamente per non guastare il già fatto e tenendo inoltre anche un certo ordine nel dipingere i soggetti, eseguendo cioè prima quelli che per ragione storica o cronologica precedono gli altri. Del resto, la differenza riscontrata fra alcune parti o figure, comparate con altre parti o figure dello stesso dipinto, può anche derivare dall' essersi Masaccio fatto aiutare da qualche suo assistente o scolare.

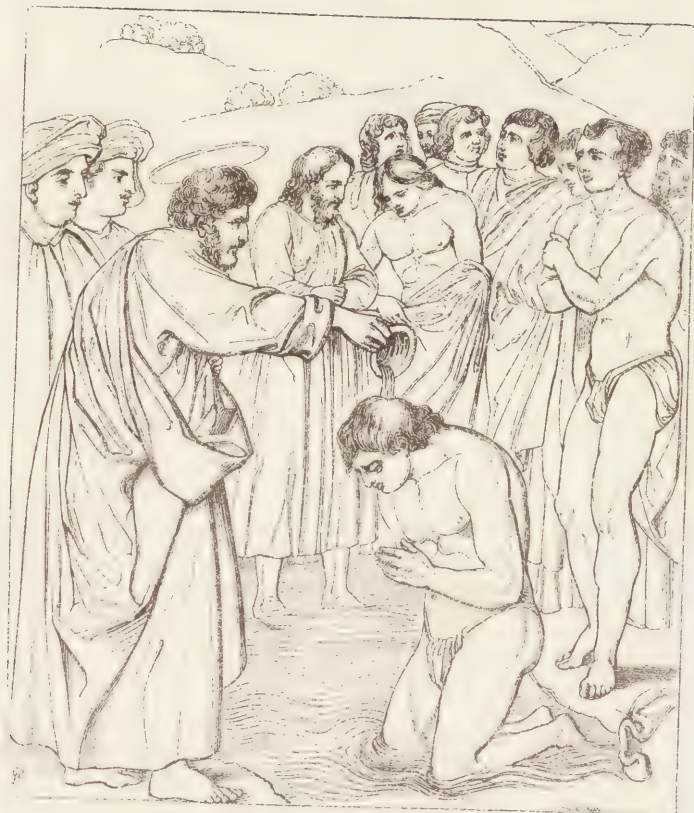
neggiare facile e largo come anche pel caldo e vigoroso colorito con cui sono trattate, e la facile e pronta loro esecuzione.

E ci sembra ancora che davanti alla bellezza di queste forme, alla verità e varietà di questi tipi, deve essersi di certo fermata a lungo l' attenzione di Fra Bartolommeo e di Raffaello, i quali dopo averli studiati se ne assimilarono talmente le bellezze da darci poi essi le forme e i tipi perfezionati che ci è dato vedere per l' uno nei quadri esistenti a Lucca, e per l' altro nei mirabili affreschi nelle camere del Vaticano, specie in quello noto sotto il nome della Scuola d' Atene.

Nel dipinto che segue, nel quale vedonsi alcuni nudi di stile grandioso, è rappresentato San Pietro, quando battezza sulla riva del fiume. A destra, in aspetto severo e di profilo sta il Santo in atto di versare una ciotola d' acqua sul capo inclinato d' una figura alquanto curva, che a mani giunte vedesi inginocchiata nel fiume. Dietro il Santo scorgonsi due figure interamente vestite intente alla cerimonia, e sulla riva dal lato opposto una che tutta nuda attende la sua volta con le braccia incrociate quasi a schermo dal freddo. A breve distanza vedonsi altre otto persone rappresentate in atteggiamenti diversi, e fra esse un giovane in atto di levarsi la veste e un altro a lui vicino coi piedi nell' acqua e in atto pensieroso. Poche linee di montagne e alcuni alberetti che staccano sull' azzurro del cielo, compiono il quadro.[1]

Grandioso e severo ad un tempo è in questo dipinto, sul cui autore non cade dissenso, lo stile del nudo; e la figura che sta ricevendo il battesimo e quella che aspetta per averlo, hanno forme muscolari così ben

[1] Oltre i danni patiti dal quadro in alcune sue parti, mutilate dalla decorazione marmorea della finestra, le due figure collocate dietro il Santo e quelle dall' altra parte sono danneggiate dal salnitro della parete.

Vol. II, pag. 304.

SAN PIETRO CHE BATTEZZA,
Affresco di Masaccio, al Carmine in Firenze.

rilevate e movimenti così naturali da renderle, specialmente la prima, uno dei più pregevoli lavori di nudo eseguiti in questa cappella. In uno dei due affreschi, dipinti nella parte inferiore, è rappresentato San Pietro, quando porge con San Giovanni l'elemosina ai poveri. San Pietro tiene la borsa nella mano sinistra, ed è in atto di dare con la destra qualche moneta a una giovane donna che poveramente vestita gli sta davanti con la mano abbassata per riceverla, tenendo a un tempo un fanciullo in braccio. Presso alla donna, estenuata piuttosto dalle sofferenze della miseria che dall'età, cammina sulle grucce un povero storpio seguìto da una vecchia che cerca di farsi innanzi. Dietro queste figure sono rappresentati una giovane ritta in piedi ed un vecchio in ginocchio, che guardando al Santo aspettano alla loro volta d'avere l'elemosina.

Sul davanti, ai piedi dei due Apostoli, vedesi un uomo disteso boccone a terra, nel quale il Padre Tanzini crede siasi rappresentato Anania,[1] quando, rampognato da San Pietro per essersi tenuta parte del prezzo d'un podere venduto, cadde morto per terra. Dietro a queste, altre tre figure chiudono la scena con alcune case più lontane sopra un colle, che secondo il solito spiccano sull'azzurro del cielo.[2] Questa pittura dal Vasari stesso è attribuita a Masaccio e noi non esitiamo a dirla un capolavoro dell'arte nostra, così grande è la verità d'ogni espressione, acconci i movimenti e la disposizione delle figure. Gli edifizi dipinti ai lati hanno forme e proporzioni migliori dei precedenti, e le nobili fattezze della figura di San Giovanni ricordano quelle date da Giotto

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 175 in nota.

[2] Il dipinto è fatto alcun poco più scuro dal tempo, e la figura dal Tanzini creduta quella d'Anania e la parte inferiore della donna col bambino, furono ripassate con nuovo colore.

alle sue figure e che più tardi rivediamo nei lavori dell' Angelico. L' altro affresco rappresenta l' interno d' una via fiancheggiata da fabbricati, per la quale si fanno innanzi gli Apostoli Pietro e Giovanni, che solo projettando l' ombra dei propri corpi su alcuni infermi li risanano. Il primo di essi, tutto rattrappito nelle membra, è accoccolato per terra con le braccia posate su due piccole gruccie. Un secondo inginocchiato e con le braccia incrociate al seno tiene con una mano sulla spalla la povera veste che malamente lo ricopre. Un terzo è in piedi a mani giunte in atto di pregare, un altro dietro di lui appoggia le mani sopra un bastone e più lontano un ultimo s' affretta a raggiungere gli Apostoli. [1]

La più grande varietà di movimenti non disgiunta da una grande verità di forme trovasi in questo dipinto, dove nei visi ansiosi dei poveri infermi sono espresse tutte le sofferenze derivanti dalle rispettive deformità, senza che da queste l' occhio del riguardante ne resti offeso o che esse guastino l' effetto estetico del quadro. E Masaccio, da uomo di genio quale era, seguitando la grande tradizione giottesca portò con queste sue opere l' arte a tanta altezza, da accennare già per parte sua a quella dei grandi maestri che gli tennero dietro.

La figura di San Pietro, riconoscibile anche in questo dipinto pel consueto suo tipo, è grandiosa e nobilmente severa, della quale, chi si diletti di studii comparativi, può veder l' origine in Giotto. E seguitando i successivi miglioramenti dalla scuola fiorentina introdotti nell' arte, può trovarne la maggiore sua perfezione al Vaticano nell' affresco di Raffaello rappresentante San Pie-

[1] Alcuni degli edifizi appariscono danneggiati nel colorito; ma preso nel suo insieme e salvi i danni ordinarii del tempo sulla coloritura che resero più oscura l' intonazione sua generale, questo dipinto può ancora risguardarsi in sufficente stato di conservazione.

Vol. II, pag. 307.

SAN PIETRO CHE RISUSCITA UN GIOVANE, e SAN PIETRO IN CATTEDRA,
Affresco di Masaccio e di Filippino Lippi al Carmine in Firenze.

tro liberato dal carcere. Nel dipinto di Masaccio la figura quasi di prospetto, che col capo coperto da un berretto e le mani appoggiate al bastone sta alla destra di San Pietro, fu dal Vasari riprodotta in incisione nella biografia di Masolino come fosse il ritratto di lui. Noi ignoriamo dove egli abbia attinta simile notizia e forse il Vasari non ha fatto che tener conto della tradizione, nel quale caso all' affermazione sua s' opporrebbe il fatto, che quando Masaccio dipingeva al Carmine, Masolino era assente da Firenze. A spiegare siffatta affermazione si dovrebbe ammettere, o che Masaccio riproducesse di memoria questa figura o che la copiasse da qualche ritratto di Masolino. L'ultimo affresco intorno al quale, anche secondo il Vasari, ha lavorato Masaccio, rappresenta San Pietro in Cattedra, e la resurrezione del figlio del Re compiuta per miracolo dai Santi Pietro e Paolo. Il Padre Tanzini afferma invece che questo dipinto rappresenta il miracolo della resurrezione del giovane Eutico, caduto dalla finestra e morto per essersi addormentato durante una predica di San Paolo e da questi richiamato in vita.[1] Il Padre Santi Mattei crede poi che l' artista abbia qui svolta la storia d'Abdia, nella quale si racconta che, disputando San Pietro con Simon Mago, questi proponesse, come riprova della verità di quanto egli affermava, di resuscitare un morto.[2]

Comunque stia la cosa, è questo un affresco specialmente notevole, oltre che pel suo merito artistico, poichè sembra che Masaccio abbia con esso fatto prova di tutta la sua forza di rappresentazione, anche pel numero delle figure che entrano a comporlo. La scena ha luogo in

[1] Vedasi nel Vasari il commentario alla vita di Masaccio, vol. III, pag. 174.

[2] Vedi P. Santi Mattei, *Ragionamento intorno alla antica chiesa del Carmine,* Firenze, 1869, pag. 53-54.

un cortile chiuso ai lati da due edifizi, con tre vasi di fiori sulla muraglia e alcuni alberi, che elevandosi sopra e dietro di essa staccano sull' azzurro del cielo. Da un lato in un posto distinto e più degli altri elevato, vedesi di profilo il Re seduto con ai lati più in basso due altri personaggi, l' uno dei quali lo guarda, mentre egli osserva il giovane risuscitato, che dipinto nel mezzo della scena tutto nudo con un ginocchio a terra e le braccia levate in alto è a lui rivolto. Presso il giovane sta per terra un lenzuolo con entro un teschio umano ed altre ossa. Sul davanti, col dorso quasi interamente voltato, vedesi San Paolo col braccio disteso in atto di benedire il risuscitato e dall' altro lato di contro a lui San Pietro, inginocchiato con le mani giunte in atto di pregare, guardando al cielo. Tutto all' intorno è dipinta una gran moltitudine di persone, ciascuna delle quali è atteggiata a movimenti molto naturali e composti.

Nella folla è notevole la figura d' un fanciullo, sulle cui spalle un uomo, forse suo padre, appoggia le mani, quasi per rinfrancarlo nella sorpresa timorosa che egli mostra di provare nell'essere testimonio del fatto miracoloso. Dall' altro lato, dipinto di fronte vedesi San Pietro seduto in cattedra col capo volto al cielo, e le mani sollevate in atto di pregare. Davanti e intorno a lui stanno parecchie persone, parte inginocchiate e parte in piedi, fra le quali, in acconci atteggiamenti, alcune di monaci. Dal modo come sono rappresentate e riprodotte le loro forme, noi possiamo arguire che l' autore abbia ritratto persone di sua conoscenza o a lui amichevolmente dimestiche, nè ci par difficile che fra quelle dei frati possa trovarsi il ritratto di qualcuno che era nel convento durante l' esecuzione del lavoro. [1]

[1] La parte inferiore delle tre figure davanti a San Pietro ha sofferto per essere stata ridipinta.

Nel gruppo centrale della prima parte dell' affresco, la figura del giovane risuscitato con quella di nove degli spettatori che gli stanno attorno, la metà del braccio destro e del piede dell' Apostolo Paolo, oltre tutta la figura di San Pietro eccettuata la testa, è lavoro eseguito posteriormente da Filippino Lippi, la cui maniera è facile a distinguersi da quella di Masaccio. Dello stesso Lippi è anche il gruppo delle cinque figure dipinte diritte nell' angolo a sinistra del quadro, eccezione fatta per la testa della seconda dalle forme robuste e carnose, rappresentata di profilo col capo coperto da una berretta nera e con la tunica bianca dei Carmelitani, [1] la quale testa fu trattata con quella larga maniera di modellare le forme, morbidezza e flessibilità nelle carni, caldo colorito e fusione di tinte, quale abbiamo più volte riconosciuta come propria di Masaccio, e che spicca ancor meglio per la comparazione che qui stesso può farsi cogli altri affreschi del Lippi.

Le figure sono riprodotte da Masaccio con molta naturalezza, e poste con tanta maestria le une quasi a ridosso delle altre, da conservare ciascuna una giusta distanza dalla sua vicina per essere circondate da un' atmosfera calda a un tempo e vaporosa, iniziando egli così quel modo di colorire che trovò più tardi la sua perfe-

[1] Della sua veste non può vedersi che una piccola parte dello scapolare attorno al collo, essendo il rimanente della figura nascosto dalle due che gli stanno dinanzi. Lo stato di conservazione di questo affresco è ancora sufficiente, fatta eccezione della testa della figura vista di profilo e in piedi alla sinistra del Re, alla quale fu data nei tempi passati una mano di vernice per cavarne il lucido. Dall' altro lato, la parte inferiore delle vesti delle tre figure inginocchiate davanti a San Pietro è alterata da colori, e qua e là appariscono sbiadite alcune parti delle vesti delle altre figure e del fondo. Le parti eseguite da Filippino, per il modo suo di dipingere diverso da quello di Masaccio, sono, comparate con quelle di lui, più basse di tono, meno trasparenti ma hanno più corpo di colore. Tutti questi affreschi, come di consueto, sono chiusi entro a finte cornici sostenute da finti pilastri.

zione negli affreschi d' Andrea del Sarto e del Correggio.

È vero però che il soverchio studio del realismo e l' applicazione forse rigida di questo studio all' arte, la fecero talvolta scendere alquanto da quella castigatezza di linee e armonia di forme e proporzioni, che, tanto a giusta ragione si ammirano in Giotto e che rivedremo più tardi in Ghirlandaio, in Fra Bartolommeo e in Raffaello. Comunque, questi affreschi, eseguiti con grande maestria sopra larghi strati d' intonaco assai levigato, mentre mostrano lo stesso metodo d' esecuzione adoperato in quelli di Roma a San Clemente, stanno anche a riprova del notevole progresso compiuto in arte da Masaccio, la maniera del quale può dirsi che, coi lavori della Cappella Brancacci, abbia toccato il suo maggior grado di perfezione. [1]

[1] In questi affreschi, il colorito, specialmente delle carni, è trasparente così da lasciare scorgere talvolta il sottoposto intonaco. Questo effetto si osserva maggiore negli affreschi della parte superiore, mentre quelli inferiori, come più vicini all'occhio del visitatore, furono, nelle parti illuminate, condotti con maggior corpo di colore e maggior vigoria nelle ombre, usando una condotta più facile e più franca. Questo fu il motivo pel quale la pittura fu preparata a larghe masse su fondo assai levigato e con tinte fluide distese con molta risolutezza e magistero d' arte, per produrre insieme coll' ombre ripassate con tinte più calde e col contrasto delle mezze tinte, quella vigorosa intonazione di colorito che dà rilievo ai corpi. Alla manchevolezza d' alcune parti della prospettiva lineare, vi rimedia coll' eccellenza del colorito e con l' esattezza della prospettiva aerea, che danno alla severità delle linee della composizione e alle figure, una maggiore impronta di verità.

Anche il facile panneggiare e il largo muovere delle pieghe, insieme col modo maestrevole, col quale sono vestite le forme del nudo, rispondono perfettamente, vuoi alla grandiosità delle figure, vuoi all' eccellenza del colorito.

Ed anche per questa sua grande qualità di coloritore va specialmente ricordata l' abilità di Masaccio, poichè migliorò d' assai l' arte d' Antonio Veneziano e di Masolino, e mostrò per essa, non soltanto la sua grande superiorità sui pittori suoi contemporanei, ma precorse, segnando quasi loro la via, i grandi che fiorirono nel secolo XVI.

E qui ci sembra acconcia una osservazione, e cioè: che se al punto, cui era pervenuta l'arte con Masaccio, fosse stata da altri continuata la sua maniera, senza il correttivo della misura, nella quale il suo grande ingegno la seppe quasi istintivamente contenere, sarebbe avvenuto fin d'allora quello che più tardi si riscontrò nei seguaci di Michelangelo, che privi cioè dell'ingegno altissimo di lui e della sua educazione artistica, esagerarono in forme convenzionali e non conformi al vero. E fu, in mezzo al danno irreparabile della perdita, ancora una fortuna, che allo scomparire improvviso di Masaccio vivesse in Firenze Paolo Uccello, il quale, pure avendo assai minore ingegno di Masaccio, si dedicò tuttavia con grande amore allo studio dei problemi di prospettiva applicata alle forme dei corpi, precedendo in questa via Andrea Mantegna e Pier Della Francesca. Che fu così scongiurato il pericolo di vedere dall'impetuoso ingegno di Masaccio travolta l'arte a qualcosa di strano e soverchio, la quale invece per mezzo di costoro fu ricondotta con l'aridità delle regole e del compasso al buono delle sue tradizioni. Di modo che, se l'arte di Giotto fecondata da Masaccio, da Paolo Uccello e dal Brunelleschi, produsse quella del Ghirlandaio; a questa potè seguire quella più moderna di Fra Bartolommeo, chiudendo splendidamente la sua parabola ascendente con Leonardo, Michelangelo e Raffaello.

Che anche Masaccio lasciasse circa il 1428 incompiuto il suo lavoro del Carmine per andarsene a Roma, dove trovò la morte, è cosa provata da documenti che noi avremo occasione di riportare più innanzi insieme con le notizie della famiglia di lui. Quale possa essere stata la vera causa dell'improvviso abbandono d'un lavoro di tanta importanza, senza pur darsi la briga di condurre a fine l'ultimo affresco, cui attendeva, rap-

presentante la resurrezione del fanciullo e San Pietro in Cattedra, compiuto molti anni dopo da Filippino Lippi, s' ignora affatto.[1]

Può darsi che egli non intendesse di porvi dimora, ma soltanto di rivisitarla alla sfuggita per ottenere forse la commissione di qualche lavoro da Papa Martino V che fece allora mettere mano a molti restauri, ma sta in fatto che egli partì da Firenze e lasciò la vita a Roma. Questo secondo ed ultimo viaggio di Masaccio a Roma rende probabile in parte quel che di lui afferma il Vasari,[2] che mentre Pisanello cioè e Gentile da Fabriano stavano lavorando le facciate della chiesa di San Giovanni in Laterano, fosse anche a Masaccio allogata una parte di quei lavori.[3]

Fra gli affreschi del Carmine, il Vasari ne ricorda uno in terra verde eseguito sopra la porta che dal chiostro mette in chiesa, rappresentante la commemorazione della consacrazione sua, dove fra i cittadini che vi sono dipinti in mantello e cappuccio furono ritratti Filippo di Ser Brunelleschi in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale, Antonio Brancacci, cui il Vasari attribuisce la fon-

[1] È veramente deplorevole e di gran danno per l'arte e per la sua storia, che anco questa cappella sia stata nel 1774 manomessa, con la distruzione degli affreschi di Masolino scomparsi sotto l' opera dell' imbianchino o sostituiti dalla pittura di Vincenzo Meucci. (Vedi *Ragionamento intorno alla chiesa del Carmine,* del Padre Santi Mattei, op. cit., pag. 56.) Che da ciò oltre la perdita di lavori insigni s' ebbe anche il danno portato dalla nuova coloritura, la quale fa comparire bassi di tono tutti gli affreschi della cappella. Questi affreschi furono riprodotti in incisione da Tommaso Patch e da Carlo Lasinio, e ultimamente in cromolitografia dalla Società Arundel di Londra.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 158.

[3] In questi giorni siamo venuti a conoscere che Gentile da Fabriano lavorava in San Giovanni Laterano dal 28 di gennaio a tutto il luglio 1427, col salario di 25 fiorini al mese. Di Pisanello sino ad ora non fu trovata altra memoria circa il dipingere suo nella stessa chiesa, se non quella dell' anno 1431. Vedasi E. Muntz: *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XV^me e le XVI^me siècle,* Paris, 1879, Ernest Thorin édit., pag. 16 e 47.

dazione della Cappella, [1] Nicolò da Uzzano, Giovanni di Bicci dei Medici, Bartolomeo Valori e Lorenzo Ridolfi. [2] È anche ritratta la porta del convento col frate portinaio d'allora con le chiavi in mano.

Ma il chiostro patì sul principio del secolo XVI trasformazioni e il compianto nostro amico Seymour Kirkup, indefesso e culto ricercatore di cose antiche, usò, per rintracciare i possibili lavori di Masaccio, quelle stesse fortunate diligenze ch' ebbe a fare per iscoprire il vero ritratto di Dante. E anche questa volta le sue cure intelligenti furono coronate da buon successo, [3] poichè riuscirono a far mettere allo scoperto dal lato della porta, che dal chiostro mette alla chiesa, due affreschi, d'uno dei quali abbiamo già parlato nella vita di Giovanni da Milano [4] e dell' altro ci verremo adesso occupando.

Chiostro del Carmine a Firenze.

Questo affresco, in parte mutilato ed in parte manchevole di colorito, rappresenta, con figure di grandezza naturale, una cerimonia religiosa. A destra di chi osserva, trovasi un carmelitano davanti a un altare avendo fra le mani una lunga asta con sopra la croce e più indietro una figura, forse di cardinale, tutta vestita di rosso. [5] Nel mezzo vedonsi due figure di frati in ginocchio in atto di conversare e più indietro un altro carmelitano e i

[1] Nella vita di Masolino, pag. 262, abbiamo visto che la cappella fu fondata da Felice e non da Antonio Brancacci.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 160-161. Lorenzo di Antonio Ridolfi fu due volte ambasciatore a Venezia, la prima nel 1402 insieme con Tommaso Sacchetti e la seconda nel 1425 con Marcello Strozzi. Il Vasari pertanto non poteva parlare della prima ambasceria, per essere avvenuta l'anno stesso o l'anno dopo della nascita di Masaccio, ma bensì doveva parlare della seconda del 1425. Ma poichè conosciamo che la chiesa fu consacrata il 14 d'aprile del 1422 dall' arcivescovo Corsini, così è evidente che volendo stare al racconto del Vasari la pittura dovette essere eseguita qualche anno dopo.

[3] Per maggiori particolari circa il modo tenuto vedasi il Padre Mattei, *Ragionamento*, op. cit., Firenze, 1869, pag. 99 e seguenti.

[4] Vedi la vita di Giovanni da Milano, pag. 100-101.

[5] Non vedesi che la parte d'una spalla.

resti d'un gruppo di persone in piedi. Sul davanti è una figura con berretto in capo, sottoveste rossa e mantello giallo, voltata a destra quasi in atto di conversare con altre persone che certamente dovevano esservi dipinte.[1] Il fondo da questa parte è formato da fabbriche ora in gran parte manchevoli del colore, ma che hanno forme e proporzioni assai conformi al vero.

Dall' altro lato, sopra la parte mancante e fra le sinuosità di una collinetta, vedonsi altri carmelitani, e primo, uno assai giovane in ginocchio in atto di pregare a mani giunte o di confessarsi a uno assai più vecchio e grasso, che seduto, colle mani alquanto sollevate e colla testa rivolta verso lo spettatore, guarda sorridendo. Vicino a questo avvene un altro ritto in piedi, con un libro in mano e ravvolto in un' ampia veste.[2] Dopo poche traccie d'un quarto vedesi più indietro un altro frate in atto di farsi innanzi accennando qualche oggetto ad un compagno che lo segue. Chiude la scena una chiesa e qualche resto di paese con alberi.[3]

Per quanto questo dipinto si trovi in assai poco buona condizione, non fu però fortunatamente alterato da ritocchi, e a parer nostro presenta la maniera e le qualità da noi già descritte come proprie ai lavori di Masaccio. Racconta il Vasari che in questo chiostro, presso il dipinto della sagra di Masaccio, abbia Fra Filippo Lippi lavorato con terra verde un affresco rappresentante un Papa che conferma la regola de' Carmelitani.[4]

Prima di tutto dobbiamo notare, che questa pittura non è eseguita con terra verde, ma a colori, e che torna assai difficile pel cattivo suo stato di conservazione lo

[1] Da questo lato manca gran parte del dipinto.
[2] Manca della testa, del collo e della parte inferiore della figura.
[3] Anche queste parti hanno sofferto.
[4] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 116.

schiarire, se rappresenti piuttosto la consacrazione della chiesa o la scena conventuale della conferma della regola.

Ma se noi la studiamo molto attentamente anche nel modo con cui è condotta, noi troviamo una tal massa di luce e di ombre così ben distribuita, un colorito così caldo e trasparente, un largo e facile panneggiare insieme con molta varietà di caratteri, senza che nuoccia alla spiccata particolarità d' ogni figura, e movimenti così facili e naturali, da confermarci nella opinione nostra, che questo dipinto cioè, per quanto rovinato e manchevole, ci par sempre doversi attribuire piuttosto a Masaccio che al Lippi, d' accordo in ciò anche con l' Albertini, il quale nel suo *Memoriale* non ricorda nel primo chiostro che un solo dipinto, di cui non ci dà, è vero, il soggetto, ma che attribuisce a Masaccio.[1]

Un altro affresco con figure al naturale, da noi già indicato e descritto anche dal Vasari, si è quello della Trinità eseguito da Masaccio in Santa Maria Novella[2] e del quale, dopo averne dette molte lodi nei rispetti spe-

Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

[1] Noi abbiamo visto su carta un disegno a penna e bistro di tre figure con la seguente iscrizione in caratteri del secolo XVII « di mano d' Annibale Mancini da Masaccio nel chiostro del Carmine hoggi mandato a terra o coperto dall' intonaco. » In questo disegno, la figura di profilo sulla sinistra di chi guarda, porta gli zoccoli. E come il Vasari ci dice che la figura del Brunelleschi aveva simile calzatura, così potrebbe essere questa figura il suo ritratto, e le altre due quelli di Donatello e di Masolino. Data la verità di quanto afferma l' autore del disegno, si potrebbe, con la scorta del Vasari, anche supporre che la figura dal mantello giallo sia il ritratto del Brancacci dipinto in atto di conversare coi tre artisti, i quali avrebbero dovuto trovarsi dipinti sulla sua destra e su quella parte d' intonaco che manca, e da cui il Mancini avrebbe tratta la sua copia. Certo la quantità dell' intonaco caduto è tale da contenere comodamente le tre figure dal disegno indicate, e per quanto questa non sia che una ipotesi, tuttavia non abbiamo creduto di doverla tacere.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 156. Ma prima di lui lo ricorda anche l' Albertini, op. cit., come opera di Masaccio.

cialmente della prospettiva, ebbe il Vasari il gravissimo e imperdonabile torto di nasconderlo allo studio e all'ammirazione altrui, coprendolo con un suo dipinto in tavola. Remossa la quale, nell'occasione dell'ultimo restauro della chiesa, potè l'antico dipinto rivedere la luce. Ma invece del savio partito di lasciarlo al suo posto e col rendere mobile la tavola del Vasari non sottrarlo all'occhio dello studioso, prevalse quello d'un compiuto restauro a colori, per istaccarlo poscia e trasferirlo sull'altra parete presso la porta maggiore della chiesa. E il pessimo stato, nel quale fu per ciò ridotto, deve far deplorare il trasferimento a ognuno che come noi ebbe occasione di vederlo e studiarlo nel primo suo posto durante i lavori della chiesa.[1]

Come osserva lo stesso Vasari, era bellissima in questo affresco la vòlta a mezza botte, tirata in prospettiva e ripartita in quadri occupati da rosoni, che man mano scemando di proporzioni scorciavano così mirabilmente da far apparire quasi traforata la parete.[2] Nè sono men belle le proporzioni date al finto arco sostenuto da pilastri con basi e capitelli di stile classico, sui quali s'appoggia un ricco cornicione. Quest'arco anche per ragione prospettica si lega bellamente al marmoreo cor-

[1] I guasti e le alterazioni allora riscontrate nel dipinto erano le seguenti: mancava nelle parti accessorie, come ad esempio, nel finto cornicione, il colore insieme con qualche pezzo d'intonaco: il manto del Padre Eterno aveva in parte perduto il colore e in parte lo avea offuscato e scuro come era divenuto scuro quello delle vesti della Madonna. Anche il colore delle braccia e più ancora delle mani del Cristo era più qua e più là o mancante affatto o sbiadito, come sbiadita era la parte inferiore delle vesti dei committenti. Masaccio aveva eseguito il suo dipinto sopra un altro preesistente che rappresentava l'Adorazione dei pastori, le figure dei quali, insieme con quella d'un angelo tutto raggiante e una porzione della finta cornice, vedevansi ancora da una parte, allorquando fu posta allo scoperto la parete. Questa parte d'affresco aveva i caratteri delle pitture del secolo precedente.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 156.

tile a rettangolo che spicca come fondo del quadro sull' azzurro del cielo.

Sul davanti del dipinto e sotto l'arco si leva la croce, sulla quale è confitto Cristo e la quale è sostenuta dal Padre Eterno ritto in piedi dietro di essa sopra un parapetto. Sul capo del Redentore è librata in aria la colomba e ai piedi della croce sta da un lato la madre che pare con la destra accenni ai riguardanti il morto figliuolo, mentre con la sinistra tien fermo al seno il largo e violaceo manto che la ricopre. Dall' altro lato l' evangelista San Giovanni, con le dita delle mani fra loro incrociate e piegate al seno, sta in pietoso e dolente atteggiamento a guardare la madre del divino maestro. Più innanzi da questa parte, coperta da un manto rosso in ginocchio, è una figura di donna attempata, che mentre prega a mani giunte guarda fissamente un vecchio, dipinto dall' altra parte nello stesso atteggiamento;[1] le quali figure, secondo il Vasari, rappresenterebbero i ritratti dei committenti del quadro.

La dignitosa figura del Padre Eterno ha un movimento pieno di naturalezza, e le forme regolari della sua testa mostrano ad un tempo l' intelligenza dell' artista e lo studio attento da lui fatto della natura, mediante il quale venne ad essere modificato il tipo tradizionale fino allora seguitato. Che se il nuovo perdette alquanto della severità arcaica dell' antico, ebbe a guadagnare in compenso per opera di Masaccio forme più compite e più vere.

La testa del Cristo, quantunque piccola e stretta in comparazione del resto della figura, ricorda pur sempre il tipo giottesco, benchè nella verità delle patite sofferenze e più ancora pel modo, onde sono rese le forme del

[1] Veste un manto rosso di colore più vivo del rosso berretto che gli copre il capo.

nudo, ricordi quello di Donatello e del Ghiberti, nel quale i loro autori badarono più allo studio anatomico che alla scelta delle forme più acconcie a rappresentare la grande figura del Redentore.

Seguendo Masaccio in pittura la stessa via battuta nella scultura dagli altri due, trascurò per un soverchio studio della realtà quella nobile armonia di disegno e di proporzioni che tanto abbiamo ammirata in Giotto. E mentre cercava d'aggiungere quello che si riscontra manchevole nelle opere del grande riformatore dell'arte, fece perdere alle stesse creazioni alcune di quelle grandi qualità, per le quali il nome di lui andrà sempre commendato. Che se Giotto trascurò i particolari per dare all'insieme della figura, con gli accorgimenti dell'arte, quell'ideale espressione che fosse meglio atta a rappresentare il pensiero, che in quell'epoca di fede dovea destare nel credente la divina persona di Cristo fattasi umana e crocifissa per amore degli uomini, Masaccio invece subordinò l'espressione del sentimento all'amore plastico della forma e alla sua verità anatomica. E la diversità dei due metodi, che pur segnano nell'arte due grandi periodi, può essere riassunta in breve, fondandosi il primo nella prevalente ricerca del sentimento sulla realtà della forma, e il secondo, nella studiata rappresentazione del realismo della forma in confronto dell'espressione ideale.

La grandiosa figura di San Giovanni, se ricorda ancora per la nobiltà del suo carattere il modello primitivo di Giotto, ebbe qui da Masaccio forme più naturali ed una vigoria maggiore d'espressione unita a più verità di movimento, arte questa, la quale vedremo trovare il suo maggiore svolgimento nel Ghirlandajo e compiersi in Raffaello.

Nella figura della Madonna, rappresentata con le forme e l'aspetto d'una nobile, ma sofferente matrona,

avvi tale armonia fra l'intelligenza delle forme e l'espressione vigorosa del carattere, da ricordare i lavori più tardi eseguiti da Fra Bartolomeo, nelle opere del quale e in quelle di Raffaello si scorgono, per così dire compendiati tutti i progressi compiuti in arte da Masaccio in poi. La verità delle forme e della passione è così al vivo espressa e rappresentata in questa figura, che si direbbe averla il pittore ritratta dal vero e colta sul vivo da qualche gentildonna che fosse in quel tempo abbadessa in qualche convento.

La figura del committente rappresenta per certo il ritratto d'un uomo di circa 60 anni, ammirabile per la verità e naturalezza delle sue fattezze, come per la larga e facile maniera, con la quale fu dipinta. Quella della donna che, come si disse, gli sta di rincontro, mostra forse un maggior numero d'anni, e dallo sguardo suo vivo e penetrante e dai nobili suoi lineamenti traluce una fibra assai maschia, da ricordare i caratteri grandi e severi ad un tempo con forme più corrette rappresentati più tardi dal Ghirlandaio, e dotati di maggiore rilievo e più esatta modellatura, come può vedersi nei ritratti di Francesco Sassetti e Nera sua moglie, da lui dipinti in Santa Trinita in Firenze nello stesso atteggiamento di questi del Masaccio.

Ma la comparazione fatta fin qui ci fa accorti, che le creazioni di Masaccio non rispondono sempre e in tutti i loro particolari alla bellezza e alla verità delle forme da lui ottenute, nè al suo largo modo di panneggiare, poichè le estremità delle figure, oltre avere in questo dipinto le mani soverchiamente esili e le dita piccine e fuori di proporzione col resto, accusano ancora una certa trascuranza d'esecuzione. [1]

[1] Anche questo dipinto fu condotto da Masaccio sopra un intonaco assai piano e levigato, sul quale sembra che egli tracciasse con

Meno perfetta certamente delle altre, per essere fra le prime da lui eseguite, è la pittura della Concezione dipinta in tavola da Masaccio, come racconta il Vasari, per la chiesa di Sant' Ambrogio[1] ed ora conservata fra i lavori degli antichi maestri, nella Galleria della Regia Accademia di Belle Arti in Firenze.

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze.

largo e acconcio pennello il suo disegno, abbozzando assai sveltamente con tinte grigio-verdi tutta la composizione, e cercando con larga massa di tinta, di seguire come uno scultore l' andamento e la rotondità delle forme, accennando alle sinuosità e al rilievo delle ossa. E servendosi nelle carni del sottoposto fondo chiaro e nelle ombre della preparazione scura, le lavorava con tinte calde e trasparenti per dare maggior corpo di colore a quelle più esposte alla luce che poi ripassava con tinte più chiare. Le ombre ei le rinvigoriva con tinte calde e scure, ma sempre trasparenti, rinforzando le più forti con scuri maggiori e ripassando alcuni contorni. Riscaldava con tinte più o meno forti, ma rossiccie, le guancie e le labbra, servendosi assai nelle mezze tinte della sottoposta preparazione, ripassando da ultimo il tutto qua e là con pennellate di tinta calda o fredda, più scura o più chiara, secondo il bisogno.

Il colore rosso delle vesti, se di tono vivo e brillante, è lavorato sur una preparazione chiara e trattato al modo stesso delle carni. Se poi il tono doveva essere più forte e quasi cupo, dava ad esse più sostanza di colore scemandone la soverchia vivezza con velature a tinte neutre, come fece nelle vesti di San Giovanni e del committente. Il manto azzurro del Padre Eterno è dipinto a tempra sopra una preparazione di tinta calda e allo stesso modo è trattata la veste turchina della donna che prega. Il color violaceo ad ombre calde del manto della Vergine, è abbozzato con tinta pavonazziccia e lavorato poscia con color freddo nelle mezze tinte, con tinte più forti nelle ombre e con color caldo chiaro nelle parti illuminate. Il disegno apparisce molto franco e il lavoro fu eseguito con tanta lestezza, da parere piuttosto un pensiero della mente che il prodotto della mano. E tanta rapidità d' esecuzione molto più si comprende, quando si pensi come egli condensasse ogni sua attenzione e perizia nell'espressione e nel movimento della figura. E per essersi di questo quasi unicamente preoccupato, s' intende ancora come sull' esempio di Giotto dovesse egli pure mostrarsi incurante delle parti e dei minuti particolari, i quali, se giovano alla finitezza del lavoro, nulla aggiungono in arte, per quanto riguarda l' esatta rappresentazione del soggetto, quale è balenato alla mente dell' artista che lo ha pensato. Ed è veramente un danno grave dell' arte, che le alterazioni patite ed i ritocchi subiti abbiano reso questo affresco scuro, macchiato nelle tinte, alterato nelle forme, nè presenti ormai più il suo carattere primitivo, e che minacci inoltre di staccarsi qua e là il colore.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 115.

La sua composizione simmetrica può dirsi simile a quella che per lo stesso argomento s' immaginò e si eseguì a fresco, sulla facciata d' una casa a Figline presso Prato, da Agnolo Gaddi[1] e che vedesi poi ripetuta anche da altri Giotteschi.

In questa tavola, che pei patiti restauri e pel tempo ha oggi perduta la primitiva vivezza del colorito, la Madonna è rappresentata seduta in grembo a Sant' Anna, la quale appoggia le sue mani sulle spalle della figlia. Sulle ginocchia di questa sta seduto il bambino Gesù, e dai lati sono dipinti alcuni angeli, tre dei quali sostengono la drapperia distesa dietro al trono.

I tipi, le forme e le proporzioni delle figure del gruppo principale sono regolari, come facili e naturali sono i loro movimenti. Le figure invece del bambino e degli angeli sono disegnate con qualche trascuratezza e mancano di quel fare largo e franco, che avemmo occasione di osservare come una prerogativa degli affreschi del Carmine attribuiti a Masolino. E per quanto sia cosa spiegabile, non sarà inutile aggiungere, che i caratteri di questa tavola, più che negli altri affreschi, trovano il loro riscontro nei due primamente eseguiti nella cappella Brancacci. E procedendo per comparazione, come sempre abbiamo fatto fin qui, dobbiamo convenire, che se pei suoi caratteri artistici troviamo molta affinità fra questa tavola e i lavori eseguiti da Masolino a Castiglione e dal Masaccio in San Clemente a Roma, questa deduzione non parrà punto nè stravagante nè contradittoria a chi ricordi esattamente i giudizii che su quei dipinti noi abbiamo pronunziati, e dai quali non abbiamo fin qui nessuna ragione di remuoverci.

Museo di Berlino.

Nella Galleria del marchese Capponi in Firenze

[1] Vedi la vita di Agnolo Gaddi, a pag. 189 di questo volume.

vedemmo, prima della morte di lui, tre tavolette formanti parte di una predella. Una di esse rappresentava l'Adorazione dei Re Magi, e le altre due, pari in grandezza alla prima, ma riunite insieme, rappresentavano, una la Crocifissione di San Pietro, e l'altra la Decollazione di San Giovanni Battista. È una bella pittura, i cui caratteri, specialmente quelli dell' Adorazione dei Magi, ci hanno fatto pensare che ne fosse autore Masaccio. Ancora ci siamo domandati se mai non fosse questa la predella dal Vasari ricordata come esistente insieme col quadro, al tempo suo, nella chiesa del Carmine a Pisa, e nella quale appunto ci dice che era dipinta nel mezzo l' Adorazione dei Re Magi, insieme con altre storie riferibili alla vita dei Santi dipinti nella tavola. E poichè tra i Santi della tavola sono ricordati i Santi Pietro e Giovanni Battista, il cui martirio è rappresentato nelle due parti riunite della predella, così può credersi che queste tavolette, le quali dopo la morte del Marchese furono vendute e trovansi oggi collocate nel Museo di Berlino, formassero precisamente parte della predella della tavola di Pisa. Il che tanto più si può credere, inquantochè oltre i soggetti anche i caratteri del dipinto rispondono alle osservazioni, che della parte rappresentante l' Adorazione dei Magi fa il Vasari, il quale la ricorda con le seguenti parole: « in questa tavoletta sono alcuni cavalli ritratti dal vero tanto belli, che non si può meglio desiderare; e gli uomini della corte di quei tre Re sono vestiti di varii abiti che si usavano in quei tempi: »[1] Anche il buono stato di conservazione, nel quale si trovano queste tavolette, rivela di quanti pregi artistici dovesse andare adorna la tavola, della cui esistenza vogliamo augurarci che un giorno o l' altro si possa avere notizia.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 157.

Compita oramai la rassegna dei lavori di Masaccio, ci deve essere lecito, prima di procedere oltre, di epilogare brevemente quello che poi, a nostro credere, apparisce evidente. Dal rinascimento dell'arte fino a questo punto noi vediamo che i progressi compiuti essa li deve principalmente riconoscere da Giotto, dall'Orcagna e da Masaccio, che sono, a parer nostro le pietre miliari di questo lungo, faticoso, ma pur sempre glorioso cammino. Se l'ultima perfezione non fu da essi ottenuta, fu certo da essi presagita e preparata e da altri per essi conquistata, poichè essi soltanto con lena affannata ma continua, dotarono l'arte di quei mezzi che usati maestrevolmente dal Ghirlandaio concorsero a portarla nel secolo seguente a quel grado di eccellenza che tutti ammiriamo.

Come già abbiamo osservato, dura sempre una grande incertezza intorno agli ultimi giorni di Masaccio e circa il modo della sua morte; per la quale mancanza di notizie qualcuno dubitò che fosse egli morto piuttosto di veleno che d'accidente. Il Vasari[1] che presta fede a questa voce, non dice però dove Masaccio sia morto, dalla qual cosa possiamo vedere, come a' tempi di lui s'ignorasse perfettamente ch'egli fosse morto in Roma.

Ma in grazia d'una istituzione, che al suo apparire destò molto malumore nel comune di Firenze, noi abbiamo intorno al nostro pittore e alla famiglia sua assai maggiori notizie. Fra le provvisioni che resero famosa in Firenze la magistratura di Giovanni di Bicci, fuvvi l'imposta del Catasto da lui sancita su proposta di Rinaldo degli Albizzi e Nicolò da Uzzano. Per dare esecuzione a quest'ordinanza fu fatto obbligo ad ogni cittadino di dichiarare le proprietà e le rendite proprie, e per tal

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 163.

modo la storia è venuta in possesso di una quantità di notizie che diversamente sarebbero mancate.

Nella denuncia dei beni di Tommaso di San Giovanni detto Masaccio e di Giovanni suo fratello, agli ufficiali del Catasto nell'anno 1427, essi dichiarano di avere sei soldi d'estimo, di vivere insieme con la madre, la quale era di anni 45; Tommaso dice di avere 25 anni e Giovanni 20; che abitavano in casa di Andrea Macigni e pagavano di pigione 10 fiorini. Dichiara inoltre Tommaso di tenere parte d'una bottega della Badia di Firenze, per la quale pagava fiorini 2 all'anno e d'essere debitore di Niccolò di Ser Lapo, dipintore, di lire 102 e soldi 4; che egli ed il fratello Giovanni erano debitori di Piero battiloro di fiorini 6 circa; del Presto di Lioni e di quello della Vacca, per pegni posti in più volte, di fiorini 4. Erano anche debitori di Andrea di Giusto, il quale stette con lui, per il suo salario di fiorini 6. Dichiarano che la loro madre doveva avere fiorini 100 per la sua dote, 40 da Mona d'Andreuccio di Castel San Giovanni, e 60 dall' crede di Tedesco dello stesso Castello, il quale Tedesco fu suo secondo marito, dal cui erede doveva ricevere il frutto d'una vigna, posta alla Piscina nella corte di Castel San Giovanni. Per un lascito fatto dal sopraddetto Tedesco, non scrivono la rendita della vigna, perchè la ignoravano, nè la madre ricavava rendita alcuna da detta vigna, nè abitava nella detta casa.[1] Nella portata del Catasto del 1429, fatta dai fratelli Tommaso e Giovanni figliuoli di Ser Giovanni di Castel San Giovanni, si legge: Tommaso di Ser Giovanni di anni 25, e più innanzi cancellato il nome con scrittura diversa, ma di quel tempo, si trova la presente annotazione: « Dicesi morto a Roma. » E ch'ei lasciasse

[1] Vedasi il *Carteggio* del Gaye, op. cit., vol. I, pag. 115.

debiti sembra anche evidente, perchè nella portata fatta dal detto Niccolò nel 1430 si trova, che l' erede di Tommaso di Ser Giovanni, dipintore, deve dare lire 68, che Tommaso morì a Roma nè sa se potrà mai riavere cosa alcuna, non essendo erede il fratello.[1] Giovanni, fratello di Masaccio, sopravvisse a lui per molti anni, come si rileva dalla sua denuncia fatta nel 1451, con cui dichiara di non possedere cosa alcuna e di essere andato « al soldo » parecchi anni in quel tempo. Nel 1470 dichiara d' avere 63 anni ed essere infermo, avere la sua moglie Mona Tita 40 anni nè sapere se vivesse Tommaso suo figliuolo, essendo egli partito da casa di anni 17 circa. Egli avrebbe avuto 32 anni e 28 l' altro figlio Antonio Francesco che abitava con lui. La Norina sua moglie 20 anni. La Tancia, altra figlia di Giovanni, 16; Benedetto, suo figliuolo, 13; Lionardo, 10; la Francesca, sua figlia, 6; l' Alessandrina, 4; e nel 1498 si trova al Catasto invece di lui « Mona Titta fu di Giovanni, » lo che prova che era morto. Quantunque, come abbiamo veduto, fosse Giovanni il fratello di Masaccio, abitasse nella stessa casa, sopravvivesse di molti anni a lui e fosse inscritto nella Compagnia dei pittori nel 1430, pure non lasciò memoria di sè come pittore.[2] Se poi vogliamo credere che egli assistesse il fratello nei lavori, non abbiamo il modo di conoscere la misura di siffatta assistenza.[3] Egualmente dobbiamo conchiudere dei figli di Giovanni,

Giovanni, fratello di Masaccio.

[1] Vedi Gaetano Milanesi, nell' *Archivio Storico Toscano*, op. cit., anno 1860, pag. 195.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 115.

[3] Nel Vasari edito dal Sansoni si trova nella vita di Andrea Verrocchio (vol. III, pag. 365 in nota) che la palla di rame da porsi in cima alla cupola di Santa Maria del Fiore fu allogata al Verrocchio il 10 settembre 1468 e il bottone a Giovanni di Bartolomeo fratello di Masaccio, maestro di getti ed architetto, in unione a Bartolomeo di Fruosino, agli 8 di giugno 1467. Nel 2 di dicembre del 1468 era compiuto,

Tommaso e Anton Francesco, i quali esercitarono, come il padre, la pittura.

Andrea di Giusto.

Quell' Andrea di Giusto pittore che stette qualche tempo nella bottega di Masaccio, si trova dal 1427 al 1447 iscritto nelle portate dell'Archivio delle decime, nel 1436 nelle deliberazioni dell' arte di Calimala, ed è inoltre indicato come autore d' una tavola che dipinse per 60 fiorini nel 1436 per la chiesa di Santa Lucia dei Magnoli. [1] Questo pittore avremo occasione di ricordare più innanzi alla fine della vita di Don Lorenzo Monaco, come avremo occasione a suo luogo di rammentare il figlio di lui Giusto, come colui che lavorò con Neri di Bicci, Benozzo Gozzoli ed anche con fra Filippo Lippi.

Terminata così la parte biografica e artistica della vita di Masaccio, non ci resta ormai più, per dar termine al lavoro, che ricordare quelle opere, le quali disperse nelle varie gallerie pubbliche o private d' Europa, pur essendo alcune assai pregevoli, sono tuttavia a lui erroneamente attribuite.

Galleria degli Uffizii a Firenze.

Di lui si vuole che siano due ritratti conservati nella Galleria degli Uffizii a Firenze. L' uno registrato al n° 286 passa pel ritratto suo, da lui stesso eseguito nella sua prima gioventù. È un busto di grandezza quasi al naturale, ma oltre a non rassomigliare per le fattezze al ritratto che di lui si suppone eseguito al Carmine, non ha neppure i caratteri d' un lavoro suo nè quelli della esecuzione tecnica da lui adoperata, ma bensì quelli di Filippino Lippi, come si può dimostrare comparandolo ai ritratti da costui eseguiti al Carmine insieme con quelli di Masaccio.

ed uno degli estimatori del lavoro fu il Verrocchio. Qui invece di pittore comparisce il fratello di Masaccio maestro di getti ed architetto, ma ciò non toglie che fosse anco pittore, una volta che l' abbiamo trovato ascritto a quella Compagnia nel 1430.

[1] Vedi Gaye, vol. I, p. 211-212.

L'altro è anche un busto di grandezza naturale registrato al n° 1167 del catalogo, dipinto come il primo sopra una tegola e rappresentante un uomo attempato vestito d' una tunica grigio-chiara con eguale berretto in capo. Per quanto sia scemato il suo carattere primitivo dalle alterazioni dei successivi ritocchi e mostri un disegnare franco e una buona modellatura delle forme, non presenta tuttavia i caratteri comuni alle opere di Masaccio, ma, se non andiamo errati, quelli piuttosto dei contemporanei di lui e più particolarmente di Sandro Botticelli.[1]

Galleria Torrigiani di Firenze.

Nella Galleria Torrigiani, a Firenze, avvi un altro ritratto, ma molto mal ridotto. Si presenta da tre punti, ha un berretto rosso in capo e la veste scura. Viene indicato anche questo come un ritratto di Masaccio da lui medesimo dipinto.[2] Ma oltre che non ricorda nè quello del Carmine nè alcuno degli altri supposti ritratti di lui, che non rassomigliano tra loro, tuttavia, giudicando dai caratteri della pittura, ci sembra piuttosto un altro ritratto eseguito da Filippino Lippi, se come il primo noi lo compariamo a quelli che di lui vedonsi al Carmine e altrove.

Galleria Corsini.

Si attribuisce a Masaccio una figura d'uomo di grandezza naturale, vestita di rosso con un anello in mano, la quale vedesi nella Galleria Corsini di Firenze. Quantunque la pittura abbia patito per ripulimento e sia poi stata restaurata, tuttavia per la esecuzione tecnica usata, come pel colore piuttosto crudo e pel modo fermo, con cui è disegnata e son rese le forme, sembra a noi invece che abbia i caratteri d' un lavoro del Botticelli o meglio ancora dei fratelli Pollaioli, i quali tanto s' assomigliano talvolta nell' opere loro, specie nei ritratti, da rendere

[1] Trovavasi un tempo in casa Corboli a Firenze.

[2] È un busto di grandezza naturale che si dice il ritratto ricordato dal Cinelli. Vedi *Commentario,* in Vasari, vol. II, pag. 259.

difficile il giudizio, tanto più difficile poi quando la pittura fu alterata dai ripulimenti e dal restauro.[1]

San Giovanni di Val d'Arno.

A San Giovanni di Val d'Arno, patria di Masaccio, si dà per lavoro di lui la tavola collocata nella cappella a destra del coro della chiesa di San Lorenzo, rappresentante la Madonna seduta in trono col Bambino in piedi sulle ginocchia, in atto di benedire. Ma, a parer nostro, è questo un lavoro di scarso merito eseguito da un debole seguace della maniera di Masaccio, o meglio ancora di quella di fra Filippo Lippi.[2]

Galleria Comunale di Pisa.

Abbiamo già osservato come non sia rimasto a Pisa alcun lavoro di Masaccio. E se la tavola a fondo dorato esistente nella Galleria Comunale e rappresentante San Paolo con la spada nella mano destra ricorda la maniera di lui e di Masolino, è anche un lavoro che potrebbe essere stato fatto da qualche loro scolare e forse da Andrea di Giusto, che tale fu di Masaccio. È vero che anche Paolo Schiavo fu scolare di Masolino, ed abbiamo veduto che abitò lungamente a Pisa, ma se compariamo questa tavoletta coll' affresco in Santa Apollonia di Firenze, da noi a suo luogo ricordato, non possiamo crederlo lavoro della stessa mano.[3]

R. Galleria di Modena.

A Modena è inscritta nel catalogo di quella Pinacoteca come opera di Masaccio una figura a tempera su tavola proveniente dal Catajo e che vuolsi sia il ritratto d' uno dei Panichi di Firenze. Ma il lavoro non è di Masaccio, bensì d' artista che segue, come può meglio, la maniera di Sebastiano Mainardi scolare del Ghirlandaio.[4]

[1] Nella Galleria è indicato col n° 536. È pure un busto di grandezza minore del naturale dipinto su tavola.

[2] La figura è d' un terzo circa la grandezza naturale.

[3] Per Paolo Schiavo vedasi la vita di Masolino pag. 165 e seguenti.

[4] È un busto dipinto su tavola, indicato nella galleria col n° 26. L' arma gentilizia della famiglia Panichi di Firenze si dice esser quella dipinta sopra la colonna che trovasi nel mezzo della finta finestra.

Un' altra pittura conservata in Italia e attribuita erroneamente a Masaccio è una tavola rappresentante San Zanobi che resuscita un fanciullo, da noi veduta alcuni anni sono a Roma nella casa d' un privato, nota per l' incisione datane dal D' Agincourt nella sua opera. [1] Per quanto sia un dipinto di molto merito, tuttavia noi non abbiamo riscontrato in esso i caratteri dei lavori di Masaccio, ma bensì quelli del Pesellino. E siccome esso è dei migliori lavori di lui, così avremo occasione di ricordarlo di nuovo, quando dovremo discorrere di questo dipintore.

Roma.

Nel gabinetto n° XVIII e al n° 538 del catalogo è registrata nella Galleria di Monaco di Baviera come opera di Masaccio una tavoletta rappresentante il miracolo fatto da Sant' Antonio davanti a molte persone, in una piazza circondata da edifizii, della giovenca cioè che rifiuta il cibo per prosternarsi dinanzi all' ostia consacrata. I caratteri però del dipinto non sono della Scuola fiorentina, ma della senese, e per la tecnica esecuzione la crediamo lavoro di Francesco di Giorgio, pittore senese, vissuto nella seconda metà del secolo decimoquinto.

Galleria a Monaco di Baviera.

Nel gabinetto n° XIX al n° 558 del catalogo nella stessa pinacoteca è anche registrata come opera del nostro pittore una figura vestita alla foggia fiorentina con berretto rosso in capo, che vuolsi anch' essa un ritratto suo da lui stesso eseguito. Ma oltre al mostrare una età superiore a quella vissuta da Masaccio, questo ritratto non rassomiglia nè a quello del Carmine nè ad alcuno degli altri molti dati per tali e che, come si disse, non rassomigliano punto fra loro. Per quanto sia stato guastato dal restauro, tuttavia la parte originale rimasta è sufficiente per non dirlo lavoro di Masaccio, ma piuttosto

[1] Vedi il D'Agincourt, vol. VI, tav. 147.

d'uno dei Pollaioli o di qualche altro pittore seguace della loro maniera.[1]

Galleria di Stuttgard.

Al n° 62 nella galleria di Stuttgard è collocato come lavoro di Masaccio il busto in grandezza naturale d'un vecchio vestito alla fiorentina. Ma i caratteri di questo dipinto e la tecnica esecuzione sua lo assegnano alla maniera dei Pontormo.

Museo di Berlino.

Anche il San Bernardo, conservato sotto il n° 67 nella Galleria di Berlino, come opera del nostro pittore, appartiene per la sua rozza esecuzione a qualche oscuro artista fiorentino del tempo.[2]

Galleria Leuchtemberg a Pietroburgo.

Nella quadreria del principe di Leuchtemberg a Pietroburgo è indicato come opera di Masaccio un bel busto di grandezza naturale che vuolsi, al solito, un ritratto di lui. Ma anche questo oltre al non rassomigliare a nessuno dei tanti già ricordati, che non rassomigliano tra loro, mostra una età superiore ai 28 anni vissuti dal nostro pittore, e che pei suoi caratteri come per la tecnica sua esecuzione ricorda i dipinti, vuoi di Filippino Lippi, vuoi dei fratelli Pollaioli od anco d'Andrea del Castagno. Ma pei molti restauri, a cui fu sottoposto, riesce oggi difficile dire a quale dei tre possa precisamente appartenere.[3]

Galleria Nazionale di Londra.

Anche nella Galleria Nazionale di Londra è registrata al n° 626 una tavola con un ritratto visto di prospetto, acquistata nel 1859 dalla quadreria di Lord Northwich e attribuita a Masaccio, pretendendo al solito che essa rappresenti il ritratto di lui. Ma senza ripetere quello stesso che già si disse esaminando i precedenti ritratti, noi crediamo che questo bel dipinto possa es-

[1] È un busto dipinto sopra tavola, veduto da tre punti, di grandezza poco meno del naturale.

[2] È un busto minore della grandezza naturale, dipinto su tavola.

[3] È un busto di grandezza naturale, dipinto quasi di prospetto su tavola. Tiene in capo un berretto nero e indossa una veste scura.

sere di Filippino Lippi o del Botticelli, al quale ultimo però noi siamo più inchinevoli ad attribuirlo. Anche là Galleria dell' Università d' Oxford pretende di possedere tre tavole di Masaccio. Sono tre ritratti; il primo ben conservato di grandezza quasi naturale è quello d' un giovane, con berretto e veste rossa, dipinto di prospetto su fondo a paesaggio. Gli altri due, di eguale grandezza, rappresentano due giovanetti presi di profilo, entrambi vestiti di rosso, ma l' uno con lunghi capelli fluenti sulle spalle. I caratteri del primo, anzichè come un dipinto di Masaccio, ce lo indicano come lavoro del Granacci, da lui eseguito alla maniera che mostra d' avere adottata appena uscito dalla bottega del Ghirlandaio. Gli altri due, sia pei caratteri loro, sia per la esecuzione tecnica, appartengono alla Scuola veneta ed avremo occasione di parlarne discorrendo dei pittori che la costituirono.

Galleria dell' Università d' Oxford.

Alla Esposizione di Manchester, catalogati ai numeri 66 e 67, erano indicati come di Masaccio due lavori di proprietà del signor William Drury Lowe. Rappresentava l' uno la mezza figura d' una giovane donna dipinta di profilo nell' interno d' una stanza presso un armadietto, nel quale vedesi collocata insieme con gioielli e altri oggetti di corallo anche un' ampolla, mentre dalla finestra si scorge la campagna. L' altro era il ritratto d' un uomo vestito di rosso veduto da tre punti, dipinto sopra un fondo di paese. La pittura fu ripassata nelle carni a guisa di miniatura, ma, anzi che avere i caratteri delle opere di Masaccio, ha quelli della scuola del Ghirlandaio, ed il primo mostra d' aver piuttosto quelli dei lavori di Sebastiano Mainardi scolaro di lui.[1]

Esposizione di Manchester.

Due altre tavole attribuite a Masaccio si trovano

[1] Sono busti dipinti su tavola, minori della grandezza naturale.

Galleria di Liverpool.

inoltre nella Galleria di Liverpool. Rappresenta l' una l'Adorazione dei Magi e l' altra San Lorenzo. La prima ha i caratteri della Scuola senese e sembra un lavoro di Francesco di Giorgio; l' altra, oltre all' essere un' assai povera cosa, appartiene ad un tempo diverso.[1] Nella raccolta del signor Sterling a Gleutyan in Scozia si attribuisce a Masaccio un grazioso dipinto in tavola di 13 figure, rappresentante la Vestizione d' un frate. Ma i caratteri suoi lo collocano invece fra i lavori di Don Lorenzo Monaco, del quale parleremo più innanzi.

Raccolta Sterling in Scozia.

Pure tacendo di alcuni altri dipinti di ben poco merito attribuiti a Masaccio, ma non esposti nelle pubbliche quadrerie, ricorderemo un ultimo che trovasi nel « Camerino » dell' Escuriale in Spagna, rappresentante Cristo morto con Nicodemo e la Vergine; ma solo per dire che anco questo è un povero lavoro coi caratteri della decadenza della Scuola italiana.

Escuriale.

[1] È indicato col n° 20. Le figure sono di piccola dimensione.

CAPITOLO DECIMOQUINTO.

DON LORENZO MONACO, ALTRI DELL' ORDINE DI CAMALDOLI E ANDREA DA FIRENZE.

Prima di consacrare uno speciale ragionamento all' Angelico, contemporaneo e rivale della grandezza di Masaccio, prima di ricercare e discorrere delle peculiari qualità dello stile di lui, ci par bene di fermare l'attenzione nostra sulle opere d' un altro Frate di diverso Ordine religioso, il quale ancora nel secolo XV si mostra continuatore della maniera dei Giotteschi. Sarebbe inutile di qui numerare le molte e autorevoli prove del fatto oramai certo e riconosciuto che fino dai primi tempi l' arte era coltivata specialmente nei Monasteri, dove per un insieme di particolari e favorevoli condizioni trovava terreno ubertosissimo. Nè si deve dimenticare l'esempio dato dai Benedettini di Montecassino, quando nel secolo XI tentarono coraggiosamente di ridar vita all' arte del musaico, nè quel che fecero i Domenicani per la pittura e l' altre arti sorelle. [1] Ma senza diffonderci a lungo su ciò noi ricorderemo come già s' abbia avuto occasione di vedere che l'Arte del miniare era praticata nella maggior parte dei conventi. Don Lorenzo Monaco, nel monastero degli Angeli di Firenze, produsse lavori, i quali mostrano in grado eminente le qualità che avrebbero

[1] Vedasi il P. Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori ed Architetti Domenicani.* Genova, 1869, edizione terza.

potuto farlo maestro di una grande scuola di miniatori. Fra gli artisti del suo tempo egli occupa certamente un posto cospicuo. Più vecchio dell'Angelico, non sdegnò di seguirne la maniera e di lavorare ad un tempo come suo assistente. E che fosse anch' egli pittore rinomato non lo dimostrano soltanto le opere sue, ma pure il fatto che parecchie d' esse furono attribuite ad altri e fra questi ai più celebrati maestri del suo tempo. L' unico quadro però che porta il nome di lui l' abbiamo veduto nella chiesa della Badia di San Pietro di Cerreto, il quale fu lavorato e condotto a termine nel 1413 per lo stesso convento degli Angeli e trasferito a Cerreto soltanto nel XVI secolo.[1]

L' ultima memoria di lui fin qui conservataci risaliva al 1416, nel quale anno valutava le pitture a fresco fatte da Pietro di Nello nello spedale di Bonifazio in Firenze.[2] Ma in questi giorni veniamo a conoscere come Don Lorenzo vivesse ancora nel 1422. In una convenzione fatta « a' 3 di marzo in quell' anno stesso tra i Consoli dell' Arte della Lana da una parte, e Gherardo del fu messer Filippo Corsini in nome proprio, e di monsignore Amerigo arcivescovo di Firenze suo fratello, dall' altra, per la costruzione della cappella di San Lorenzo, che si doveva fare in Santa Maria del Fiore, secondo il lascito del cardinale Pietro Corsini nel suo testamento dell' ottobre 1403; si legge che i detti Gherardo ed Amerigo, come eredi del cardinale, si obbligano nel termine di diciotto mesi di far dipingere la tavola che doveva andare nell' altare della suddetta cappella, dal frate degli Angeli (Don Lorenzo) o da altro pittore sufficiente o migliore. Se questa tavola fosse poi data a fare a Don Lorenzo o ad altri,

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 210, nota 1.

[2] Il documento porta la data del 6 dicembre 1416. Vedi G. Milanesi, *Memoria intorno a Pietro Nelli*. Firenze, 1872, a pag. 10.

non c'è riuscito di chiarire. Certo è che ne tace il Vasari, nè si trova ricordata in nessuno degli scrittori che vennero dopo. »[1] Ma come sappiamo che egli nacque da Giovanni del popolo di San Michele de' Bisdomini di Firenze, che fu battezzato per Pietro, che dopo un anno di noviziato professava il 10 dicembre del 1391 nel Monastero degli Angeli[2] e che per far ciò era necessario avesse almeno 21 anno di età, così possiamo credere che egli nascesse intorno al 1370. E tenendo che sia morto a 55 anni, come racconta il Vasari,[3] la sua morte dovrebbe essere avvenuta intorno al 1425. Ma il Vasari non dice nè quando nè dove egli morisse, mentre poi dal documento che abbiamo ricordato niente altro si conosce se non questo, che lasciato il Convento non vi fu ricondotto che dopo morto.

Nel grande quadro di Cerreto si trovano qualità e particolarità di maniera e di stile, le quali ci sono di scorta per riconoscere altre opere di lui ancor che non portino il suo nome, o come si disse, siano state attribuite ad altri. Tra le opere di Don Lorenzo ricorderemo prima, per ragione di data, la tavola da noi veduta nella Collegiata d'Empoli e rappresentante la Madonna seduta sopra un cuscino col Putto in braccio, il quale tiene la mano sinistra sul libro e l'altra al collo della madre, mentre essa lo guarda. Da un lato avvi San Giovanni Battista e la figura d'un altro giovane Santo colla spada in mano, dall'altro San Pietro apostolo e Sant' Antonio Abate. Nelle cuspidi laterali son dipinti l'Angelo e la Vergine Annunziata e manca la cuspide di mezzo. In basso leggesi la data

Collegiata di Empoli

[1] Vedi il Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 25, in nota.

[2] Vedi il Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 18. Il documento, dopo averci date le sopra ricordate notizie, termina con queste parole: « Era allora d'anni.... partissi di.... di.... et tornóvi morto. »

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 212.

dell' anno 1404.[1] Viene secondo un piccolo quadretto nel Palazzo di Cluny a Parigi, rappresentante Cristo che prega sul Monte Oliveto e le Marie al Sepolcro di lui. Nella parte inferiore della antica cornice leggesi la data del 1408. Esso fu erroneamente attribuito a Gentile da Fabriano, mentre i caratteri suoi ce lo rivelano un eccellente lavoro di Don Lorenzo Monaco.

Palazzo Cluny a Parigi.

Monte Oliveto a Firenze.

Nella sagrestia della chiesa di Monte Oliveto presso Firenze avvi una tavola con la Madonna e alcuni Santi con la data dell' anno 1410, i cui caratteri la dimostrano lavoro di questo pittore. In essa è rappresentata la Vergine seduta in trono col Bambino in piedi sulle ginocchia. Due Angeli reggono dietro il trono un drappo. Alla sinistra della Madonna sono i Santi Giovanni Battista e Bartolommeo, alla destra San Taddeo e Benedetto, e superiormente in ognuno dei due tondi è la mezza figura d' un Profeta. Nella cuspide di mezzo il Padre Eterno e nelle due laterali l' Angelo che annunzia in una e nell' altra la Vergine Annunziata. Questo quadro, ben conservato e che in origine doveva avere la predella, porta l'iscrizione seguente: « *Ave gratia plena, Dominus tecum.* An. D. MCCCCX », ed è dipinto, come gli altri due, sopra fondo dorato.[2]

[1] Le figure sono un quarto circa della grandezza naturale. Nel Vasari edito dal Sansoni troviamo nel tomo II, pag. 31, della vita di Don Lorenzo che nel 1399-1400 dipinge nel Carmine a Firenze la tavola per l' altare della Cappella di Chiaro Ardinghelli, che nel 1402 va a Roma e minia un messale pel cardinale Angelo Acciaiuoli, che nel 1409 fa i cartoni dipinti per alcune finestre di vetro lavorate da Niccolò di Piero della Magna per l' Oratorio d' Or San Michele, che nel 1410 dipinge la tavola che era nell' oratorio sotterraneo della chiesa di Monte Oliveto fuori di porta San Frediano di Firenze, che nel 1412 dipinge per i fratelli Banchini legnaiuoli una tavola in un altare della chiesa di Sant' Egidio dello Spedale di Santa Maria Nuova, e che nel 1412-13 minia alcuni libri da coro per la detta chiesa.

[2] In questi giorni la pittura fu portata nella Galleria degli Uffizii ed è certamente quella che abbiamo ricordata nella nota precedente.

Dall' esame delle date, cui abbiam visto appartenere i suoi quadri, si può dedurre che Don Lorenzo sia nato sul finire del secolo XIV, illazione che ci par confermata da quanto abbiamo poco prima ricordato. L' insieme della sua maniera lascia credere ch' ei fosse un discepolo e continuatore di quella d' Agnolo Gaddi, pure avendo alcun che di comune con l' altra di Spinello Aretino, del quale Don Lorenzo emulò, tanto la forte espressione delle teste, quanto il trascurato disegno delle estremità. Egli si mostra così seguace della maniera del secolo XIV, benchè vivesse nel secolo seguente, e si spiega come un quadro evidentemente suo, oggi collocato nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti a Firenze, sia stato dal Vasari attribuito a Giotto; e due delle sue tavole nella Galleria Nazionale di Londra siano tenute come lavori di Taddeo Gaddi.

Badia di Cerreto.

Il quadro della Badia di Cerreto colla data del 1413 è alto 15 piedi, non comprese le cuspidi, e largo 12. Nella tavola centrale è dipinta l' Incoronazione della Vergine con ai lati sedici Angeli disposti in coro intorno al trono, bellamente disposto sopra un arco tutto irradiato e messo a stelle, davanti al quale tre Angeli agitano i turiboli.

Nelle tavole laterali vedonsi Apostoli e Profeti, fra i quali trovansi i Santi Benedetto, Giovanni Battista e Romoaldo. Nei pilastri sono dipinte piccole figure di Santi, e nei pinnacoli superiori, la Trinità in quello di mezzo e nei laterali l' Angelo Annunziante e la Vergine Annunziata. Inferiormente nella Predella osservasi, nel mezzo, la Nascita di Nostro Signore e l' Adorazione dei Re Magi, e nelle parti laterali quattro fatti della vita di San Bernardo. Certamente da questo grande quadro, il quale deve essere risguardato come il suo capolavoro ed una delle tavole più importanti di

quel tempo, noi possiamo più che da qualunque altro dipinto formarci un' idea del merito artistico di Don Lorenzo.

La composizione è simmetrica e bene disposta. Gli episodi sono resi con molta verità, ed in ciò il pittore si mostra evidentemente un continuatore della maniera giottesca dei Gaddi. Le sue figure in generale sono lunghe, piuttosto magre e notevoli per certe curve non iscompagnate da una tal quale ricercatezza, quantunque non manchino di severità di caratteri, che rammentano pure le forme e l' espressione delle figure giottesche. Il disegno è molto diligente, netto e preciso.

Il tono generale del colorito è gaio ed armonico; morbide, trasparenti e ben fuse fra loro le tinte. Il colore delle carni è roseo, quello delle vesti vivace, ed il tutto è condotto a guisa di miniatura. I panneggiamenti ampi, forse di troppo, hanno nelle forme delle pieghe un carattere lor proprio, che sente alquanto della maniera Senese. Specie nelle piccole composizioni della predella rivela un sentimento religioso e nelle figure una dolcezza di caratteri, molto simili a quelle che si osservano nei lavori del Traini con alcune particolarità ed espressioni che si accostano a quelle delle figure dell' Angelico. [1]

[1] Nel quadro di Cerreto trovasi la seguente iscrizione: *Haec · tabula · facta · est · pro · anima · Zenobii · Cecchi · Frasche · et suorum . in . recompensatione . unius . alterius · tabule · per · eum · in hoc.... Laurentii · Johannis · et . suorum · monaci · hujus · ordinis · qui · eam · dipinxit · anno · Domini · MCCCC · XIII · mense · februarii · tempore · Domini · Mathei · prioris · hujus . Monasterii.* Sul davanti, e nel mezzo fu segata una parte della tavola per cavarne lo sportello del ciborio. Quel pezzo di tavola conteneva la figura d' un angelo stata colorita a nuovo.

I santi ai lati dell' Incoronazione sono in numero di venti. Le figure principali sono di grandezza naturale. Alcune delle storie della predella, e qualche figura di santo nei pilastri, son danneggiate o fatte sudicie, come vedesi anche in qualcuna di quelle ai lati della Incoronazione,

Un' altra Incoronazione della Vergine con tre angeli genuflessi a lei davanti abbiamo avuto occasione di vedere in una chiesetta appartenente al signor Landi nei pressi di Certaldo. Questa tavola, con figure più piccole di quelle del quadro di Cerreto, ha tutti i caratteri dei lavori di Don Lorenzo ed evidentemente fu un tempo la parte centrale di qualche dipinto d' altare.[1] Le parti laterali sono probabilmente quelle che rappresentano Santi, tra cui vedonsi San Benedetto e San Romualdo, ora collocati nella Galleria Nazionale di Londra sotto il nome di Taddeo Gaddi.[2] Che anche negata la nostra induzione non è per ciò men vero per noi che i caratteri delle figure come la tecnica esecuzione son quelli particolari ai lavori di Don Lorenzo Monaco, e che le figure trovansi disposte appunto come sono disposte nelle parti laterali nel quadro di Cerreto, senza contare che anche le tavole mostrano la stessa forma, ed è a credere che in origine il quadro avrà avuto i suoi pilastri, le cuspidi, i pinnacoli non che la base o predella. Di modo che, se si potesse ridare a questo quadro la sua antica forma, avremmo anche in ciò un altro dipinto simile a quello di Cerreto, con la differenza però che quest' ultimo, oltre essere più grande, è anche condotto con maggiore stu-

Certaldo.

Galleria Nazionale di Londra.

come, ad esempio, in quella a destra presso alla Vergine. Da quando furono scritte queste pagine, la tavola venne portata a Firenze, ove fu restaurata, e la pittura ripulita. Il quadro trovasi presentemente esposto nella Galleria degli Uffizi.

[1] La veste rossa della Vergine ha perduto il colore, e mostra la tinta della sua preparazione colle parti in luce ripassate. Il vestito dell' Angelo è ridipinto nel mezzo.

[2] Nella Galleria sono indicati coi num. 215 e 216. In uno è dipinto Sant' Ambrogio, San Stefano, San Francesco, San Paolo, Santa Caterina, San Giovanni Battista, San Matteo e San Benedetto. Nell' altro, San Gregorio, San Filippo, San Lorenzo, San Tommaso, San Domenico, San Giovanni, San Pietro e San Benedetto. Le figure sono minori del vero. Queste tavole furono da Firenze portate a Roma ed acquistate dal cardinale Fesch, e comperate quindi dalla Galleria Nazionale di Londra dal signor W. Coningham.

dio e mostra d' essere per pregio d' arte un' opera di molto superiore.

Questo quadro è probabilmente quello stesso che vedevasi nel Monastero dei Camaldoli di San Benedetto fuori di Porta a Pinti a Firenze, stato rovinato durante l'assedio del 1529. Il Vasari scrive che il dipinto rappresentava una Incoronazione di Nostra Donna come nella tavola della chiesa degli Angeli, e aggiunge che la tavola di San Benedetto è oggi nel primo chiostro a destra del detto Monastero nella cappella degli Alberti.[1]

Galleria dell'Accademia di Belle Arti a Firenze.

Un altro quadro di Don Lorenzo è pur quello oggi collocato nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti a Firenze, rappresentante la Vergine che si ritira alla vista dell' Angelo Visitatore, pittura che dal Vasari fu attribuita a Giotto[2] e da lui lodata per l' espressione di terrore data all'azione e ai lineamenti di Maria. Sono dipinte ai lati le figure di Santa Caterina d' Alessandria, di Sant' Antonio, San Paolo e San Francesco.[3]

Anche le storie dipinte nelle cuspidi del quadro di frate Angelico, collocato nella stessa Galleria e rappresentante una Deposizione di Cristo, sono lavoro di Don Lorenzo, come è facile riconoscerlo dai caratteri che esse hanno.[4] In questa stessa Galleria avvi ancora di Don Lorenzo Monaco un gradino d' altare diviso in tre parti, nelle quali sono rappresentate la Natività di Nostro Si-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 211. Il Del Migliore (*Firenze illustrata*, pag. 332) ricorda nella stanza del Camarlengo del Monastero degli Angeli un' altra tavola che dice provenire dalla medesima chiesa di San Benedetto, la quale era stata collocata sino dall' anno 1456 in una cappella dei Villani detti di Leo. È da credere che questa sia la stessa tavola di cui parla il Vasari.

[2] Vedi Vasari, vol. I, pag. 311.

[3] È registrato col num. 30, e si dice provenire dal Monastero della Badia di Firenze. Le figure sono grandi metà circa del naturale.

[4] È registrato col num. 34 e fu qui portato, come vedremo nella vita del Beato Angelico, dalla sagrestia di Santa Trinita di Firenze.

gnore, alcuni fatti della vita di Sant' Onofrio eremita, e il vescovo San Martino che calma una tempesta.[1]

Santa Trinita.

Uno dei più belli e dei meglio conservati dipinti di Don Lorenzo è senza dubbio quello che ammirasi nella Cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita, nel quale l' Annunziazione dell' Angelo a Maria è rappresentata in maniera diversa da quella usata nel quadro dell' Accademia di Belle Arti. In un interno, col fondo in parte dorato, l' Angelo si presenta in ginocchio alla Vergine, nell' atto di pronunciare il devoto saluto. Essa è seduta con la destra al petto e mentre colla sinistra tiene un libro sulle ginocchia, alza quietamente il capo verso il visitatore. Le figure sono alte e svelte di forme, e quella dell' Angelo forse anche più del bisogno. I lunghi e voluminosi panneggiamenti si delineano con bel garbo sulle figure senza angolosità di sorta. La Vergine, il cui viso ha soave e viva espressione, ha le labbra socchiuse e ricciuti i capelli, che legati da un nastro le scendono sulle spalle.[2] Tanto la figura di lei, quanto quella dell' Angelo ricordano le figure che vedonsi nelle composizioni di Agnolo Gaddi a Prato ed a Figline. Ma non solo Don Lorenzo ricorda nei propri i tipi del Gaddi, ma anche le forme. Così le estremità e le giunture sono disegnate con una certa trascuratezza, e se anche in ciò ricorda Agnolo Gaddi, ricorda pure Spinello Aretino; come per il modo di vestire e di rendere le forme della pieghe si accosta più alla maniera della Scuola Senese che della Fiorentina. Ma non ostante queste particolarità vuolsi notare, che Don Lorenzo dà alle sue figure una

[1] Questa predella ha sofferto molto dalle ingiurie del tempo, ed è registrata col num. 51 nel catalogo della sala dei quadri piccoli.

[2] Dietro alla Vergine è disteso un drappo. Nell' alto, come sempre vedesi in questi soggetti, è dipinto il Padre Eterno contornato dagli angeli che manda raggi di luce verso la Vergine, in mezzo dei quali è la colomba.

maggiore espressione di sentimento devoto e che in questo rispetto, come già si disse, si accosta sovente al Beato Angelico.

Anche la gaiezza e la vivacità del suo colorire, se rammentano i caratteri delle opere d'Agnolo Gaddi, non escludono una certa rassomiglianza con lo stile di Spinello, rassomiglianza che darebbe argomento a stabilire che Agnolo fosse stato il maestro di entrambi, o che le sue opere abbiano influito su di essi. Le storie dipinte da Don Lorenzo nelle predelle son qui pure le parti preferibili del quadro. Esse rappresentano l' Incontro di Maria con Santa Elisabetta, la Natività di Cristo, l' Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto, condotte con tanta cura che possono dirsi tre belle miniature, la qual cosa può anche dirsi delle figurette dei Santi dipinti nei pilastri. Il colorito è caldo, armonioso e dolce nelle tinte, è ricco nei toni, il che compensa una certa mancanza di rilievo e di vigoria nelle ombre. Tutto infine dimostra che è una bella fattura d' un grande maestro nell' arte del miniare. [1]

Gli affreschi che il Vasari [2] ricorda in questa cappella, sono stati imbiancati. Secondo il Vasari, Don Lorenzo avrebbe dipinto a fresco in Santa Trinita la tavola e la Cappella Ardinghelli coi ritratti di Dante e del Petrarca, pitture che più non si vedono. Ma per questi affreschi abbiamo già osservato nella vita di Giottino [3] che essi furono incominciati da un frate Domenico, e poi continuati da Giovanni di Francesco Toscani per commissione di Neri e di Pietro Neri degli Ardinghelli, ond'è a

[1] Nei pilastri vi sono quattro santi per parte, e nelle tre cuspidi entro a tondi, un profeta in ciascuna. Le figure principali sono minori del vero e la pittura, alquanto oscurata dall' azione del tempo, si può dire ben conservata.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 211.

[3] Vedi Vita di Giottino, a pag. 129 del presente volume.

dubitare se non abbia il Vasari scambiato questa cappella di Santa Trinita coll'altra fatta fabbricare nel Carmine dai Capitani di Santa Maria del Bigallo, coi denari lasciati a questo effetto da Chiaro Ardinghelli nel suo testamento del 4 agosto 1377. Per questa cappella, che era presso la porta entrando, fece Don Lorenzo nel 1400 per il prezzo di 55 fiorini d'oro la tavola dell'Altare con una Annunziata, e ne dipinse le pareti nel medesimo tempo Lorenzo de' Salvi pittore del popolo di Sant'Iacopo oltrarno, per la somma di fiorini 60.[1]

Chiesa di Sant'Iacopo sopr'Arno.

Della tavola che Don Lorenzo fece per Sant'Iacopo sopr'Arno, della quale dice il Vasari che era « molto ben lavorata e condotta con infinita diligenza, » non rimangono più che i tre pinnacoli, i quali trovansi nella sagrestia. In uno è rappresentato Cristo crocifisso con due angeli intenti a raccogliere il sangue che cola dalle sue mani trafitte, e negli altri due sono dipinte sedute le due figure della Madonna e San Giovanni Evangelista. In queste, oltre i soliti distintivi dei lavori di Don Lorenzo, vedesi anco una forza e vigoria di carattere e di movimenti non sempre soliti a riscontrarsi nei lavori di lui.[2]

Galleria degli Uffizii.

Nella Galleria degli Uffizii trovasi un'Adorazione dei Re Magi, che è una composizione ricca di figure, condotta con la solita finezza e coi pregi speciali del nostro pittore. Essa ci rammenta quello spirito artistico che si riscontra nelle consimili composizioni eseguite da Gentile da Fabriano, ma più dall'Angelico, al quale, come già abbiamo detto, si accosta più che a qualunque altro il nostro autore. L'Annunziazione coi due profeti dipinti

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 20 in nota.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 212. Il manto della Vergine è rinnovato, ed i fondi dorati a nuovo. Anche questi resti passarono alla Galleria degli Uffizii e sono registrati in catalogo col num. 16 bis.

nella parte superiore della tavola è lavoro posteriore di Cosimo Rosselli. Questo dipinto fu un tempo attribuito all'Angelico.[1]

Null'altro ci resterebbe da esaminare delle opere che di questo maestro sono dal Vasari ricordate come esistenti a Firenze[2] ed a Pisa,[3] se alcuni anni or sono,

[1] Le figure sono di piccola dimensione, e la tavola è indicata col num. 20. Noi abbiamo anche notato nella vita di Giotto (vol. I, pag. 888) una tavola a lui attribuita e rappresentante Cristo sul Monte Oliveto avendo nella base le due storiette della cattura di Cristo, e della sua Crocifissione, ed abbiamo ricordato che mostrava bensì caratteri giotteschi, ma una tecnica esecuzione che si accosta a quella di Don Lorenzo monaco. E siccome ora conosciamo quasi con certezza che egli nacque circa l'anno 1370, e che nel 1399-1400 dipinse l'altare del Carmine, ci pare che la nostra ipotesi acquisti maggiore probabilità, che possa cioè essere quella tavola uno dei primi lavori di Don Lorenzo.

[2] Il Vasari, vol. II, pag. 211, dice che Lorenzo dipinse anche nella Cappella Fioravanti in San Piero Maggiore; e il Richa (*Chiese*, op. cit., pag. 112) gli attribuisce nella cappella di San Piero Scheraggio una tavola rappresentante la Vergine col Bambino fra santi. Lo stesso Vasari (vol. II, pag. 211 e 212), oltre gli affreschi della Cappella Ardinghelli e Bartolini in Santa Trinita, gli attribuisce anco gli affreschi nella Certosa fuori di Firenze, e in Firenze, oltre molte altre cose, vuole che abbia fatto una Crocifissione in tavola e un San Giovanni per la chiesa dei Romiti di Camaldoli, le quali opere, vivente ancora il Vasari, rovinarono insieme col monastero.

[3] Nella raccolta di quadri del signor Toscanelli in Pisa vedesi una tavola rappresentante la Vergine col bambino seduto in trono con angeli ai lati, quattro dei quali inginocchiati sul davanti in atto di pregare. La maniera rammenta quella di Don Lorenzo, ma come non si riscontrano in questa tavola tutte le qualità proprie del nostro maestro, così può anche credersi che l'esecuzione sia dovuta a qualche suo scolare. Si afferma provenire questa tavola dalla chiesa di San Michele di Pisa, per la quale ricorda il Vasari (vol. II, pag. 212) avere Don Lorenzo dipinte alcune tavole; onde potrebbe essere che questa tavola fosse quella stessa che un tempo era nella sagrestia della chiesa ed è ricordata dal Morona e dal Grassi. Quanto all'altra tavola, egualmente attribuita a Don Lorenzo, la quale trovasi al secondo altare a destra entrando in chiesa, rappresentante la Madonna seduta in trono col Putto ritto sulle ginocchia e le figure di Santa Caterina e San Michele Arcangelo da un lato, di San Giuliano e San Piétro dall'altro, e sul davanti e ai lati un angelo per parte con un ginocchio a terra ed in atto, il primo, di suonare l'arpa, e il secondo la viola, dobbiamo dire che i caratteri del dipinto non sono quelli di Don Lorenzo, ma bensì d'un

Pisa.

Vallombrosa.

non avessimo veduto a Vallombrosa una tavoletta, che deve essere parte della predella di un quadro, rappresentante da un lato San Francesco inginocchiato in luogo deserto e montagnoso, che riceve le Stimmate da Nostro Signore, il quale in forma di Serafino gli comparisce confitto in croce. La figura del Santo è piena di carattere e di energia, e forma un bell' insieme colla persona del Salvatore Crocifisso che manda raggi dalle mani, dal costato e dai piedi, e gl' imprime le Stimmate. Sul davanti è dipinta una fontana, dalla quale scaturisce acqua, più indietro tra le rupi un servo in atto di correre. Qua e là vedesi qualche alberetto; e oltre il monte le cime degli abeti che si levano diritte sopra di quello. Dall' altro lato si scorge il mare in burrasca ed una nave agitata e spinta dal vento che sta per rompere contro gli scogli, mentre i marinai che la governano s' affaticano a tenere le corde della vela. Nell' alto vedesi un Santo Vescovo, forse San Niccolò da Bari, il quale con una mano tiene fermo il legno, a cui è attaccata la vela, e poggia su di essa l' altra salvando in tal modo la nave. Più lungi vedesi un altro legno condotto tranquillamente a riva, e nel rimanente del fondo sono dipinte montagne, con qualche paesello sulla vetta, mentre nel cielo apparisce l' arcobaleno. Questa tavoletta presenta tutti i caratteri che siamo abituati a trovare nelle opere di Don Lorenzo Monaco, a cui il dipinto può benissimo appartenere.

Dopo quanto siamo fin qui venuti esponendo, troviamo necessario di dare notizia di altre opere che possono assegnarsi a Don Lorenzo od alla sua scuola. In Prato, nella stanza del Rettore del Collegio Cicognini, vi sono due tavole. Una rappresenta fra Santi la Vergine

pittore d' altra scuola, ed avremo occasione di riparlarne, allorquando discorreremo delle pitture di Taddeo di Bartolo Senese.

col Bambino, e questa pittura mostra i caratteri che vediamo nelle opere di Don Lorenzo.[1] Dell' altra discorreremo tra breve.

Museo di Berlino.

Nella Galleria di Berlino vi sono due dipinti molto giustamente attribuiti a Don Lorenzo Monaco: l' uno sotto il n° 1123 rappresenta Santa Maria Maddalena con San Lorenzo, ai piedi del quale sta inginocchiato un Cardinale; e l' altro indicato col n° 1136 rappresenta l' Annunziazione dell' Angelo a Maria.

Galleria Raczynski.

Nella Galleria Raczynski a Berlino avvi una tavoletta, parte certamente d' una predella, sulla quale è dipinta l' Adorazione dei Magi, che è un bel lavoro di Don Lorenzo, quantunque non sia indicato come tale e non porti nella Galleria alcun numero di catalogo.

Gleutyan in Scozia.

A Gleutyan, in Scozia, nella raccolta del signor Stirling avvi un' altra tavoletta, parte come la precedente d' una predella, con tredici figure rappresentanti la Vestizione d' un frate. Fu attribuita a Masaccio, ma i caratteri della pittura, quantunque in cattivo stato di conservazione, la fanno riconoscere per lavoro di Don Lorenzo. Nel Museo di Copenaghen avvi, sotto il n° 291, parte d' una predella giustamente attribuita al nostro pittore e rappresentante nel mezzo l' Annunziazione, con una monaca in atto di preghiera da un lato e dall' altro la figura di San Benedetto.

Museo di Copenaghen.

Ex-Galleria Marchese Campana a Roma.

Nella già Galleria del marchese Campana a Roma eravi un trittico con San Lorenzo nel mezzo, Santa Mar-

[1] La Vergine è seduta in trono col Bambino, ed ai lati vi sono due angeli che pregano. Da una parte San Benedetto e Santa Caterina e dall' altra San Giovanni Gualberto e Sant' Agata. Nelle parti superiori delle tavole laterali vedesi in due tondi l' Annunziazione dell' Angelo a Maria: manca però la pittura nella parte superiore della tavola di mezzo e nella predella. Questo quadro proviene dalla Badia delle Sacca, fu ultimamente comperato dal Municipio, ed ora trovasi nella Galleria Comunale, indicato col num. 3 ed attribuito ad autore ignoto della Scuola fiorentina del secolo XIV.

gherita a destra ed una figura di Martire a sinistra. L'Agnello dipinto più in basso deve tenersi come aggiuntovi posteriormente. Nella cuspide di mezzo avvi la figura del Padre Eterno, e nelle due laterali è dipinta l'Annunziazione. La parte inferiore ha sofferto nell'essere ridipinta. Sotto il San Lorenzo si legge: « Michele di Lorenzo Vani-Ringi fece fare questa MCCC.... » Questa tavola fu attribuita a Taddeo Gaddi, ed era indicata sotto il n° 75 nella Camera V. In questa stessa categoria va pure collocata un' altra piccola tavola rappresentante la Madonna che allatta il Bambino, col Padre Eterno in alto fra un coro d'Angeli, registrata al n° 200 della Camera XI e attribuita a Lippo Memmi.[1] Un altro quadretto registrato al n° 149 rappresentante la Circoncisione e attribuito a Don Lorenzo devesi invece tenere come lavoro del pittore Senese Bartolo di maestro Fredi. Questi quadri trovansi ora al Louvre nel Museo Napoleonico, e i primi due portano nel catalogo i n[i] 71 e 26, non avendo noi veduto il terzo.

Galleria di Perugia.

Nella Galleria Comunale di Perugia vedesi attribuita a Don Lorenzo una tavola registrata ai n[i] 102, 103 e 104, rappresentante la Vergine col Bambino fra alcuni Angeli e Santi; mentre i caratteri suoi son quelli d'un lavoro d'un mediocre artista della Scuola Senese alla fine del secolo quattordicesimo, o al principio del successivo.

Il Vasari ricorda un Don Iacopo Fiorentino, « che fu molto innanzi a Don Lorenzo Monaco e il miglior scrittore di lettere grosse » quale lo dimostrano i libri che lasciò nel suo monastero a Firenze, ed altri che fece a Roma ed a Venezia.[2] Il Vasari fa pure menzione

[1] Il mantello della Vergine fu rifatto.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 213. I Libri del Monastero di San Mattia di Murano furono miniati da Don Niccolò Rosselli monaco camaldolese nato nel 1407 e morto nel 1471. Lavorò ancora nel 1443 per la Badia di Firenze un salterio ed un messale; e nel 1469 si allogò a miniare

di un Francesco scolare di Don Lorenzo, [1] il quale dopo la morte del maestro fece il Tabernacolo in sul canto di Santa Maria Novella in capo di via della Scala. Ma tanto poco è rimasto di questo dipinto da non potersi riconoscere se non come un lavoro di quel tempo. [2]

Nella raccolta Toscanelli in Pisa abbiamo pure veduta una tavola firmata « Franciscus Antonii det (?) Pinxit » con la seguente iscrizione di chi ha commesso il dipinto: « Questa tavola d' altare à fatta fare Don Gabrielo per l' anima sua e dei suoi benefattori. » I resti d' una data sembra che accennino all' anno 1417 (?). Essa rappresenta la Vergine che regge il Putto; da un lato vedesi San Lorenzo e dall' altro San Giovanni Gualberto. Nella parte superiore è dipinta la salutazione dell' Angelo a Maria, manca però la pittura che era sopra la tavola di mezzo. I caratteri di questo dipinto son tali da farcelo riconoscere come lavoro d' un mediocre pittore vissuto alla fine del secolo decimoquarto o al principio del successivo e che, se pur vuolsi, accenna lontanamente alla maniera di Don Lorenzo. [3] Con eguali caratteri, ma molto restaurate, vedevansi a Firenze nella

alcuni libri corali per la chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. Vedasi per queste notizie il Vasari edito dal Sansoni, pag. 23, vol. II. Un altro miniatore camaldolese non ricordato dal Vasari fu Don Simone, il cui nome trovasi scritto a questa maniera: « Opus fecit Don Simon Ordinis camaldulensis » a tergo della quinta carta d' un antifonario con miniature segnato *B*, nel quale trovasi la storia della nascita di Nostro Signore e conservasi tra i libri corali della chiesa di Santa Croce. Vedi Vasari, vol. II, pag. 213, in nota.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 214.

[2] Della Vergine, seduta in trono col Bambino, si vede soltanto la testa della prima, ed anco questa priva in gran parte del colorito. Di quel che era dipinto nei lati, si riconoscono pochi resti della figura del San Giovanni Battista, e qua e là qualche altro indizio del rimanente dell' affresco.

[3] La pittura, alquanto rozzamente eseguita, ha sofferto di pulitura e di restauro, e perfino l' iscrizione sembra manomessa. Le figure sono metà circa del naturale.

collezione Lombardi-Baldi due tavole rappresentanti varii angeli.

Un altro scolare di Don Lorenzo è ricordato dal Vasari che lo dice Pisano senza però darci il nome, il quale nella chiesa di San Francesco di Pisa avrebbe dipinto nella Cappella di Rutilio di ser Baccio Maggiolini la Nostra Donna, un San Pietro, San Giovanni Battista, San Francesco e San Ranieri, con tre storie di piccole figure nella predella dell' altare, opera fatta nel 1315,[1] e aggiunge che per cosa lavorata a tempera fu tenuta ragionevole.

Viveva in quel tempo un Andrea da Firenze, il quale per la maniera che mostra nei suoi dipinti potrebbe farsi credere scolare di Don Lorenzo Monaco. Ma poi meglio considerando i suoi lavori ci siamo persuasi che possa invece essere lo stesso pittore Andrea di Giusto, il quale, come abbiamo veduto, fu nella bottega di Masaccio.[2] Di questo Andrea trovasi in Cortona, in una cappella attigua alla chiesa di Santa Margherita una tavola firmata « Andreas de Florentia » con la data del 1437, in cui si scorge, com' egli fosse un seguace della maniera di Masolino e dell' Angelico, ricordando per conseguenza anco le opere di Don Lorenzo Monaco; la qual cosa non esclude affatto che non potesse essere stato anco assistente di Masaccio. Nel centro avvi la Vergine in Gloria portata in Paradiso da sei Angeli, e nella parte inferiore la figura inginocchiata di San Tommaso che riceve la Cintura. Da un lato vedesi San Francesco e dall' altro Santa Caterina. Nella parte superiore è dipinta tra l' ornato, in mezze figure, l' Annunziazione, oltre le figure di Mosè

Cortona.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 215. È evidente che questo deve essere un errore di stampa, e che il Vasari deve avere scritto 1415.

[2] Vedasi la vita di Masaccio, pag. 324 e 326.

e di Davide. Nel pilastro sinistro vedonsi i Santi Antonio Abate, Benedetto, Fabiano e Pietro; in quello a diritta i Santi Sebastiano, Niccolò, Girolamo e Paolo. Nella base, sotto ai pilastri, avvi inginocchiata a mani giunte una donna per parte, le quali molto probabilmente rappresentano le committenti del quadro. Nella predella sono dipinti, nel centro, la morte della Madonna, a destra, San Francesco che riceve le Stimmate, ed a sinistra il Martirio di Santa Caterina.[1] Le figure sono alte, ma alquanto povere di forme, e coi loro colli lunghi e magri rammentano piuttosto le figure dipinte da Masolino che non quelle eseguite da Masaccio, osservazione che trova anche meglio il suo fondamento, quando si esaminino gli Angeli che portano la Vergine in cielo. I contorni sono netti, minuti e precisi, ed i panneggiamenti, quantunque particolareggiati con cura, mancano di aggiustatezza e ricordano alquanto quelli di Don Lorenzo Monaco. Il colorito nelle carnagioni è di tinta roseo-chiara, ombreggiato in grigio caldo; quello delle vesti è di tinta gaia e trasparente, ma alquanto vuoto e scarso nel valore del tono locale. L'insieme della pittura difetta così di rilievo, come di vigoria. La parte migliore sono le scene della predella e tra esse quella della morte della Madonna, che può dirsi quasi una copia dell'uguale composizione fatta dall'Angelico. Potrebbe benissimo un pittore come questo essere stato a giornata tanto con Masaccio, quanto con Masolino, ed anco aver assistito Don Lorenzo Monaco e l'Angelico nella condotta dei loro dipinti.

Fabriano.

Un altro quadro col nome di lui trovasi a Fabriano presso il signor Ramelli, e rappresenta la Conversione

[1] La pittura è sopra fondo dorato, collocata entro la sua ricca ed antica cornice del tempo. Le figure principali sono circa la metà del naturale. In questi giorni, demolita la cappella, il patrono ritirò il quadro.

di Costantino Imperatore. È formato di due parti; in una vedesi il papa San Silvestro pontificalmente vestito con un dittico fra mano coi ritratti dei Santi Pietro e Paolo; ai lati sonvi due Angeli, uno dei quali tiene il pastorale e l'altro è in atto di pregare. Più in basso è dipinto l'Imperatore a mani giunte che prega, e trovasi la seguente iscrizione: « Conversio Constantini, hoc opus fecit Andreas de Florentia. » Nell'altra il Santo Pontefice con seguito di cardinali e famigliari battezza Costantino. Superiormente avvi la figura del Padre Eterno e quella d'un Angelo e in basso leggesi la iscrizione: « Quod Constantinus mundatus fuit a lebra. » Le figure principali sono minori del vero; la pittura è rozzamente eseguita, ma ha i caratteri che ricordano quelli del quadro di Cortona, benchè questo di Fabriano sia un lavoro di molto inferiore a quello. Nella sala del Rettore del Collegio Cicognini a Prato, oltre il quadro già ricordato, avvene, come si disse, un secondo, con la data del 1435 che rappresenta in mezzo a Santi la Vergine seduta in trono col Bambino. [1] Questa tavola è molto inferiore per merito alle opere di Don Lorenzo, e per la tecnica esecuzione rassomiglia, benchè migliore in tutto, al quadro che trovasi in Cortona di Andrea da Firenze, a cui potrebbe attribuirsi, nel qual caso sarebbe questa una delle migliori sue opere. Ad ogni modo i caratteri, il colorire e la tecnica esecuzione, sono d'un seguace di Don Lorenzo. [2]

Collegio Cicognini a Prato.

Con gli stessi caratteri d'un seguace di Don Lorenzo abbiamo veduta un'altra tavola, nella galleria del

[1] Anco questa tavola è passata nella Galleria Comunale ed indicata col num. 19. I santi ai lati della Vergine sono San Bartolommeo, San Giovanni, San Benedetto e Santa Margherita. Superiormente vi sono il Padre Eterno, l'Annunziazione e due angeli. Viene dalla Badia delle Sacca.

[2] La pittura manca in qualche parte del colorito. Le figure principali son grandi una metà circa del naturale.

Galleria Ranghiacci in Gubbio.

marchese Ranghiacci in Gubbio, rappresentante la Vergine seduta in trono col Putto in braccio fra i Santi Pietro e Girolamo da un lato, e i Santi Paolo e Francesco dall'altro. Nella cuspide di mezzo è dipinto lo Spirito Santo in forma di colomba, e nelle altre due l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Nella predella avvi l'Adorazione dei Re Magi, nel mezzo e da un lato San Girolamo che cava la spina dalla zampa del Leone con San Pietro liberato dal carcere, e dall'altro, la Decollazione di San Paolo e San Francesco che riceve le Stimmate. [1]

Chiesa dei Camaldolesi presso Napoli.

Chiuderemo la nostra rassegna accennando a una piccola tavoletta, la quale vedemmo prima della soppressione dei conventi nel coro della chiesa dei Camaldolesi presso Napoli. Sulla cornice del tempo finamente ornata leggemmo la seguente iscrizione: « Petrus Dominici de Montepulciano pinxit, 1420. » La pittura rappresenta in un prato fiorito la Vergine seduta sopra un ricco drappo col Bambino sulle ginocchia. Due Angeli per parte suonano, e due altri in atto di volare sorreggono la corona sospesa sul capo della Madonna. Il manto di lei è tutto adorno di piccole teste di serafini; il colore suo è molto gaio e le carni hanno una tinta roseo-chiara. Le figure, così nel tipo come nelle forme, sono difettose, ma non mancano d'un certo fare aggraziato. I panneggiamenti vestono senza angolosità le figure. Il trattamento e la condotta del pennello sono più che mai da miniatore e rivelano nell'artista la più grande diligenza. Il tutto farebbe credere che fosse lavoro di qualche monaco pittore, di cui tanto abbondavano in quei tempi gli Ordini religiosi, e la maniera che mostra è piuttosto quella degli Umbri e dei Senesi che non dei Fiorentini.

[1] Questa tavola proviene dalla chiesa di San Girolamo di Gubbio.

CAPITOLO DECIMOSESTO.

FRATE GIOVANNI DA FIESOLE DETTO L'ANGELICO.

Alle falde di una ròcca in quel di Mugello trovasi il villaggio di Vicchio,[1] che ebbe la ventura d'essere patria a due fratelli, i quali nel 1407 furono dal Padre Marco di Venezia accolti novizii nel Convento di San Domenico a Fiesole, stato eretto nell' anno precedente dal Beato Giovanni di Bacchini venuto da Cortona per ridurre a più severa disciplina la vita contemplativa e monastica, allora assai fiacca e rilassata. Uno di essi fu battezzato col nome di Guido, e com' era entrato nell' Ordine a venti anni, così devesi inferirne che fosse nato nel 1387.[2] Nel Convento prese il nome di Giovanni, e come tale lo vediamo ricordato nella Cronaca del Convento, dove all' anno 1407 trovasi registrato come *Joannes Petri de Mugello iuxta Vichium*, già in fama d' eccellente pittore, che ornava molte tavole e muri in

[1] Questo villaggio sta fra Dicomano e Borgo San Lorenzo, non molto lontano da Vespignano, patria di Giotto. (Vedasi il Padre Vincenzo Marchese nelle *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani,* vol. I. Genova, tipografia della Gioventù, 1869, pag. 296 e seguenti.)

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 39, e G. Milanesi. Il Brocchi, nella *Descrizione della Provincia di Mugello,* Firenze, 1748, pag. 14, dice che Fra Giovanni nacque nel 1390. Vedi il P. Vincenzo Marchese, vol. I, pag. 295.

diversi luoghi, che aveva vestito l'abito de' chierici in quel Convento.... e presi i voti nell'anno successivo.[1]

L'altro fratello assunse il nome di Benedetto,[2] e come si trova ricordato dopo Giovanni, così acquista fede l'opinione che questi e non l'altro, come vuole il Vasari, fosse dei due il primogenito.[3]

Non è ben certo se Guido, o meglio Frate Giovanni, come da qui innanzi lo chiameremo, fosse iniziato nei rudimenti dell'arte, quando entrò in Convento.[4] Sembra che il Vasari fosse d'opinione che insieme col fratello Benedetto s'iniziasse all'arte nella scuola di Miniatura, aggiungendo però che per le sue doti egli avrebbe potuto, anche rimanendo al secolo, prendere agevolmente e con buon esito la carriera artistica.[5]

Dobbiamo rammentare che Fiesole è presso Firenze, che i due fratelli entravano in Convento da giovanetti, e che, come vedremo, Fra Giovanni rivelò fino da principio nella sua maniera una certa affinità con quella di Masolino. I suoi primi lavori però trovansi a Cortona e non a Firenze o a Fiesole, la qual cosa è confermata

[1] Vedi *Cronica conventi Sancti Dominici de Fesulis*, fol. 97 a tergo in Marchese, *ut supra*, vol. I, pag. 303 in nota. Al Padre V. Marchese devono esser grati tutti gli amatori e i cultori dell'arte, per la cura somma ch'egli ebbe di raccogliere i fatti che si riferiscono alla vita degli Artisti Domenicani.

[2] Vedi Marchese, op. cit., vol. I, pag. 303.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 26.

[4] Di questa opinione è anco il Padre Marchese (vol. I, pag. 297), il Lanzi (op. cit., vol. I, pag. 77), ed il Rosini (op. cit., vol. II, parte II, pag. 254).

[5] Secondo il Vasari (vol. IV, pag. 25-26) i primi lavori di Fra Giovanni sarebbero stati eseguiti nella Certosa di Firenze, dove avrebbe dipinta nella Cappella maggiore del cardinale degli Acciaiuoli una tavola rappresentante Nostra Donna col fanciullo in braccio e alcuni angeli a' piedi, che suonano e cantano con ai lati i Santi Lorenzo, Maria Maddalena, Zanobi e Benedetto. La predella del quadro avrebbe contenuto alcuni fatti della vita di quei Santi. Ma di questo quadro e di due altri della crociera, rappresentanti l'Incoronazione della Vergine ed un'altra Madonna fra due Santi, ignorasi la fine.

dagli altri fatti conosciuti che risguardano il Convento di San Domenico a Fiesole.

Ma quando i due fratelli furono accolti nel Convento, questo non era ancora finito; mancava della istituzione del noviziato e non dava ospitalità che a 14 frati, pei quali motivi i figliuoli di Pietro da Vicchio furono inviati a Cortona dal Beato Lorenzo di Ripafratti maestro dei novizii.[1] Nel 1408 i due fratelli professarono, nè è ben certo se pronunziassero i voti a Cortona o a Fiesole. Nel primo caso sarebbero rimasti a Cortona per circa dieci anni;[2] e nel secondo, avrebbero dovuto essere coinvolti nelle vicissitudini di quel Convento, il quale non volendo riconoscere Papa Alessandro V, stato eletto dal Concilio di Pisa, ebbe forte contesa nel 1409 con l'Arcivescovo di Firenze, e fu abbandonato dai suoi abitatori che si rifugiarono a Foligno,[3] dove furono ospitati da Colino de' Trinci, signore della città, e dal vescovo Federico dei Frezzi.[4] Ivi passarono cinque anni trattati con benevolenza dai loro confratelli, nè lasciarono quella residenza se non cacciati dalla peste nel 1414 per ricoverarsi di nuovo a Cortona,[5] ove rimasero fino al 1418.[6] In mezzo a queste vicende è facile supporre come non abbiano avuto i due novizii tempo nè agio di coltivare la

[1] Vedi Richa, *Chiese*, op. cit., vol. VII, pag. 118, ed il Padre Marchese, op. cit., vol. I, pag. 301 e 302.

[2] Il Padre Marchese crede che essi venissero a Fiesole dopo i voti (vol. I, pag. 303). Ammette per altro anche l'ipotesi che fossero rimasti a Cortona. Nota al vol. I, pag. 305.

[3] Fra Tommaso di Fermo, Generale dell'Ordine, aveva giurato ubbidienza al nuovo Papa, e appunto perchè i suoi frati di Fiesole non vollero seguirne l'esempio, dovettero emigrare. Così il Marchese, op. cit., vol. I, pag. 304.

[4] Il Richa, nell'op. cit., vol. VII, pag. 119, lo chiama Francesco de' Frangi, ma il P. Marchese, alla cui autorità noi ci atteniamo, nel vol. I, pag. 306, op. cit., lo chiama Frezzi, e lo fa appartenere all'Ordine dei Domenicani.

[5] Vedi Marchese, vol. I, pag. 317.

[6] Ibid., pag. 327.

pittura; e se essi dovettero correre la sorte dei frati Fiesolani, dovettero anche avere incontrate serie difficoltà tanto per proseguire lo studio dell'arte, se già lo avevano intrapreso, quanto per apprenderne i rudimenti, se ad essa si fossero dedicati dopo la pronunzia dei voti. Ad ogni modo non avrebbe dovuto esser difficile di trovare in Foligno, quando vi abbiano dimorato, memoria dei maestri di Fra Giovanni o delle opere loro, come anche di qualche lavoro di Fra Giovanni stesso.

È bensì vero che data anche l'ipotesi che Fra Giovanni abbia imparata l'arte dai miniatori, il non trovare traccia delle opere da lui lasciate non sarebbe ragione sufficiente a negarla, poichè potrebbero essere andate o distrutte o disperse. Ma dei lavori proprii di Fra Giovanni nessuna memoria avvi in Foligno, e solo nella vicina Montefalco può riscontrarsi l'influenza esercitata dalla scuola di lui per opera dello scolare suo Benozzo Gozzoli, che ivi lasciò affreschi assai pregevoli, e per quella di Pietro Antonio di Foligno, debole imitatore della maniera di Benozzo.[1] Ma tutto questo è indipendente dai primordii della carriera di Giovanni, e si può con sicurezza stabilire che passò i primi anni di vita monastica in Cortona,[2] dove, pur valendo le riserve già fatte per Foligno, potevano trovarsi miniatori od artisti, sotto il cui indirizzo avesse modo di studiare, e dai quali, per quanto poco, imparare qualcosa. Noi però

[1] La tavola, rappresentante la Madonna che dà a San Tommaso la cintura, attribuita all'Angelico e che vedevasi nel coro della chiesa di San Francesco in Montefalco prima che passasse al Museo Lateranense, non è opera dell'Angelico, ma del suo scolare Benozzo e di essa avremo occasione di parlare nella vita di costui.

[2] Il P. Marchese crede però (vol. I, pag. 312) che fra Giovanni dipingesse a Foligno la tavola destinata a San Domenico di Perugia, e della quale parleremo più innanzi, ma egli stesso dichiara di non poter affermare che abbia l'Angelico dipinta cosa alcuna pel Convento di Foligno o per alcun altro dell'Umbria (vol. I, pag. 316).

siamo d'opinione che egli fosse già iniziato nell'arte, quando entrò nell'Ordine. I lavori che di lui sono rimasti a Cortona, hanno, per quanto ci è possibile di giudicare, l'impronta della freschezza inerente alla gioventù d'un artista, e che l'Angelico conservò per tutta la sua vita. Il solo affresco che di lui sia rimasto colà e che fu probabilmente eseguito più tardi, è quello della lunetta sulla porta della chiesa di San Domenico, rappresentante la Vergine col Bambino, San Domenico e San Pietro in adorazione, oltre i quattro Evangelisti dipinti nella profondità dell'arco.[1] Ma per una bolla di Eugenio IV del 13 febbraio 1438 si viene a sapere, che la detta chiesa trovavasi in costruzione in quel tempo, dal che si dovrebbe inferirne che l'Angelico dipingesse la lunetta molto tempo dopo il suo ritorno a Fiesole, donde ei non fu più assente se non quando intraprese il viaggio di Roma. Siccome questo dipinto poteva essere compiuto in breve tempo, così noi crediamo che lo abbia incominciato e condotto a termine in una fermata colà fatta da lui durante quel viaggio. E tanto più a noi sembra ciò verosimile, in quanto che tutti gli altri lavori da lui eseguiti a Cortona appariscono da lui condotti a compimento assai prima.[2]

Chiesa di S. Domenico in Cortona.

Un insolito ardore religioso unito a un sentire molto elevato dominava Fra Giovanni, del cui carattere il Vasari ha voluto lasciarci con le seguenti parole un giudizio molto esatto:

« Questo Padre, veramente Angelico, spese tutto il

[1] Questo affresco, esposto com'è alle intemperie delle stagioni, da quando molti anni sono fu da noi visto per la prima volta, andò sempre più deperendo, di modo che ora può dirsi quasi interamente perduto.

[2] Il P. Marchese dimostra con sufficienti argomenti come l'Angelico rimanesse a Fiesole dal 1418 al 1436, nel quale anno egli si portò al Convento di San Marco in Firenze.

tempo della sua vita in servizio di Dio, a benefizio del mondo e del prossimo. Nel vero non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù, come fu quella di Fra Giovanni, se non in uomo di santissima vita, perciocchè coloro che in cose ecclesiastiche e sante si adoperano, devono essere ecclesiastici e santi uomini. Fu egli uomo semplice e santissimo nei costumi e questo faccia segno della bontà sua, che volendo dargli a desinare una mattina Papa Nicolò V, si fece coscienza di mangiar della carne senza licenza del suo priore, non pensando all' autorità del Pontefice. Schivò tutte le azioni del mondo; e puramente e santamente vivendo, fu dei poveri tanto amico quanto penso che sia ora l' anima sua del cielo. Si esercitò continuamente nella pittura, nè mai volle lavorare altre cose che di santi. Potette esser ricco, e non se ne curò; anzi usava dire che la vera ricchezza non è altro che contentarsi del poco. Potette comandare a molti e non volle, dicendo esser men fatica e manco errore ubbidire altrui. Fu in suo arbitrio avere dignità nei frati e fuori e non le stimò, affermando non cercare altra dignità, che cercar di sfuggire l' Inferno ed accostarsi al Paradiso. Fu umanissimo e sobrio, e castamente vivendo dai lacci del mondo si sciolse; usando spesse fiate di dire, che chi faceva quest'arte, aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri; e che chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre. E, cosa grandissima, non fu mai veduto in collera coi suoi frati. A chiunque ricercava opere da lui, diceva che ne facesse essere contento il Priore, e che poi non mancherebbe. Insomma, fu questo non mai abbastanza lodato padre in tutte l' opere e ragionamenti suoi umilissimo e modesto, e nelle sue pitture facile e devoto; ed i Santi che egli dipinse hanno più aria e somiglianza di Santi che quelli di qualunque altro. Aveva per costume non ritoc-

care nè racconciare mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere che così fosse la volontà di Dio. Non fece mai crocifisso che non si bagnasse le gote di lagrime; onde si conosce nei volti e nelle attitudini delle sue figure la bontà del sincero e grande animo suo nella religione cristiana. »[1]

L' arte di Fra Giovanni era ispirata e naturale, poichè egli dava con essa espressione efficace ai suoi sentimenti religiosi. Ma anche nelle sue come nelle opere d' ogni artista avvi una parte materiale e una parte pratica, sia religioso o no il sentimento di chi le eseguisce, e nell' Angelico questa parte pratica non sembra derivare dalla esecuzione tecnica, come in altri, e neppure dallo scarso insegnamento che poteva ricevere da un semplice miniatore. Una cura squisita della forma e una finitezza grandissima si riscontrano, è vero, nelle opere dell' Angelico; ma questi che sono i caratteri propri del miniatore e che potevano da lui essere stati appresi dal maestro, sono i meno significanti nella sua maniera e quasi un accessorio, quando li confrontiamo con le ben migliori altre sue qualità.

Il suo linguaggio è il sentimento religioso espresso con la semplicità delle forme insieme con un colorire chiaro e armonioso, e un molto facile piegare. Che se trascurava molti dei particolari e degli accorgimenti tecnici dell' arte, manteneva però sempre il giusto equilibrio delle parti tenendole in armonia con la grandiosa semplicità della composizione. L' Angelico si mostra veramente un pittore straordinario ed unico nel suo genere, e

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 36, 9. Il Padre Marchese (vol. I, pag. 293) si meraviglia del come il Vasari abbia conosciuti i fatti da lui raccontati dell' Angelico, e conchiude dovergli essere noti dai racconti del miniatore Fra Eustachio, di cui è oramai certo l'aiuto dato a Vasari con le sue notizie.

tale che la maniera sua lo fa grande quanto fu Masaccio nella propria. Fra lui e Lorenzo Monaco avvi quella connessione che può risultare da una singolare armonia e comunanza di pensieri, di condizione e di sentimento religioso; derivanti da quello che dai moderni critici chiamasi misticismo e che era comune, fra gli altri, anco a Lorenzo e al Traini, e che trovasi più spiccato e preciso nell' Angelico. Due frati semplici come furono il Camaldolese e il Domenicano, potevano bene lavorare insieme e mostrare le stesse idee, senza che per questo corresse fra loro l' attinenza che può passare tra maestro e scolare. Maggiore e assai più probabile potrebbe credersi tale attinenza fra l' Angelico e Masolino. Quest' ultimo fa vedere nell' arte sua qualche relazione colla maniera dell' Angelico, e non soltanto sotto il rispetto della composizione, ma ancora per la dolcezza dei lineamenti, per la sveltezza delle figure, pel modo semplice del panneggiare, pel colorito chiaro ed armonioso e perfino pei metodi tecnici dell' esecuzione. Comune ad entrambi è il metodo di dipingere sopra una superficie assai liscia valendosi di tinte liquide, con un incarnato roseo e con ombre verdognole e giallastre. E anche la parte architettonica, benchè leggiera e graziosa, ricorda sempre quella del secolo precedente, come apparisce difettosa invece la parte prospettica, nè sempre proporzionati alle figure son gli edifizii. A uno stesso principio sembrano obbedire questi due artisti, ma l' arte dell' Angelico è per ogni rispetto superiore a quella di Masolino. E se troviamo in entrambi somiglianza di tipo, di espressione e di carattere nelle figure, un metodo quasi identico di distribuirle nella composizione e adoperata nell' eseguirle una maniera tecnica pressochè uguale, ne troviamo forse la ragione nell' aver l' uno studiate le opere di chi fu maestro all' altro; quando non si vo-

glia ammettere che per un certo tempo fu forse maestro ad entrambi la stessa persona.[1] Quello che è certo si è, che l'Angelico, sull'esempio di tutti i grandi ingegni, mostra evidentemente d'avere studiate le opere dei migliori che lo hanno preceduto. E s'intende che un uomo come l'Angelico, menando una vita ritirata, riducendo e purificando ogni idea od ispirazione al fuoco della religione, della quale nutriva ed allietava l'anima sua, abbia nella meditazione saputo fecondare gl'insegnamenti dell'arte cogli utili ammaestramenti cavati dall'osservazione delle opere dei più illustri suoi predecessori, fra i quali, a parer nostro, deve avere esercitata maggiore influenza l'Orcagna coi suoi affreschi della Cappella Strozzi che non forse Giotto coi suoi lavori.

E veramente i lavori dell'Orcagna hanno quella mite ad un tempo ed elegante espressione, che senza scemare severità allo stile doveva per una certa conformità di gusto attrarre di preferenza l'attenzione dell'Angelico, come a noi fa fede, seguendolo nello svolgimento del suo genio, lo studio comparato delle forme delle figure, il tipo e il carattere loro, con quello dei lavori dell'Orcagna, nei quali riscontriamo l'origine della maniera dell'Angelico. Come l'ape svolazzando sui fiori ne succhia l'umore più gradito per condensarlo miele nel suo laboratorio, così dall'Orcagna traeva l'Angelico certe recondite bellezze che si riscontrano riprodotte per assimilazione nei suoi dipinti, modificate però dal suo particolare modo di sentire, il quale, mentre le idealizzava, anche le migliorava. Le svelte ed eleganti proporzioni date alle figure della Cappella Strozzi, gli atteggiamenti loro, il loro panneggiare si riscontrano anche nell'Angelico, il

[1] Il Baldinucci, op. cit, vol. V, pag. 258, afferma che la pittura a fresco di Fra Giovanni palesa chiaramente la scuola di Gherardo Starnina.

quale, pur riproducendo con gusto squisitissimo quelle bellezze, nulla poteva aggiungere per vincerle in grandezza e severità. In ambedue gli artisti si osserva misura e precisione così nel rendere le forme, come nel disegno. Il colore chiaro e luminoso dell' Orcagna è usato anche dall' Angelico, ma questi vi aggiunse maggiore rilievo e più perfetta modellatura. E mentre l' Orcagna si mostra più gagliardo nei concepimenti e più giottesco nell' espressione, palesa l' Angelico un sentimento più elevato e più puro. L' educazione artistica di Fra Giovanni pare a noi abbastanza dimostrata, poichè ci sembra uscito dalla stessa scuola, dalla quale è uscito Masolino, ed è questa la ragione, per cui mostra nelle proprie, alcuni caratteri comuni alle opere di quel pittore. E ancora ci sembra che inspirato dalle opere dell' Orcagna più che da quelle di Giotto, e forte nel suo proprio modo di sentire, l' abbia l' inclinazione sua condotto per una via sua propria e più semplice a creare quell' arte così pura e pur così alta che tutti ammirano nelle opere di lui. Parlando tecnicamente si dovrebbe quasi dire che l' Angelico chiude il periodo giottesco assai meglio di Masaccio, poichè egli non mutò mai strada; ma seguendo sempre la stessa, andò via via migliorando e perfezionando ognor più i tipi e le forme da lui creati, poco curandosi di alcuni progressi che l' arte andava facendo e di alcune novità che s' andavano introducendo dagli artisti suoi contemporanei. Ma come Masaccio fece prova nella Cappella del Carmine a Firenze di tutta la sua valentia, così l' Angelico manifestò la propria nei dipinti eseguiti in Roma, nei quali avvi progresso anche per ciò che tocca l' architettura e la prospettiva; ed è probabile che un tale miglioramento l' abbia prodotto sull' Angelico la vista dei molti esemplari dell' arte classica che ebbe facile campo d' ammirare in Roma. Le forme delle figure di

Masaccio sono più maschie e grandiose, il colorito suo più vero, più vigoroso, e il chiaroscuro più forte. In lui il panneggiare largo e spazioso, l'intelligenza della prospettiva e quasi sempre giusta quella della prospettiva aerea; ma in lui anche predomina la forza muscolare e il realismo. Nell'Angelico invece abbiamo il contrario, chè tutte le sue figure spirano dolcezza, rassegnazione e tranquillità; e invece della forza e d'una tal quale terribilità che si osserva nei dipinti di Masaccio, esse hanno l'espressione della fede religiosa e della grazia. L'armonia delle linee nella sua composizione uguaglia quella di Giotto e supera forse quella di Masaccio, vinto anche nell'armonia e nella vivezza del colorito senz'essere però superato nella forza del chiaroscuro e nel vigore dei toni. Nell'Angelico ogni parte concorre a dare unità all'espressione soave dell'insieme e feconda il sentimento di religiosità profuso nei suoi quadri come a nessun altro artista era mai riuscito. L'idealità era in lui e nell'animo suo, com'era dono suo particolare il modo di esprimerla nei suoi dipinti. Epilogando, si può dire, essere Giotto il maestro che abbraccia ogni ramo dell'arte; l'Orcagna quello che tempera con l'eleganza della forma e la dolcezza del colorito la severità Giottesca; Masaccio quello che perfeziona la prosa dell'arte mentre l'Angelico col suo mistico sentimento, crea e fa perfetta la poesia dell'arte.

Chiesa di S. Domenico in Cortona.

Gli affreschi del Convento di San Domenico a Cortona, che furono probabilmente i primi eseguiti da Fra Giovanni, perirono, quando il Convento fu rovinato dall'occupazione francese.[1] Oltre alla lunetta già da noi descritta, adornava l'altar maggiore della chiesa un quadro rappresentante fra gli angeli la Madonna col Bambino, la tavola rappresentante l'Annunziazione e nella predella

[1] Vedi il Marchese, op. cit., vol. I, pag. 319.

alcune scene della vita della Vergine, che ornamento altra volta di qualche cappella, fu trasferita nell' altra chiesa del Gesù. Nella qual chiesa vedesi pure un gradino che trovavasi prima in San Domenico e su cui sono dipinte alcune scene della vita del Santo stesso. Questi, che sono tra i primi lavori dell' Angelico, mostrano già caratteri e qualità tali da farci persuasi avere il loro autore imparato l' arte dai Fiorentini, dalla quale scuola soltanto aveva potuto egli apprendere quella nobile maniera, cui tutte l' opere sue sono informate.

Nel quadro di San Domenico, la Vergine col Bambino in piedi sulle ginocchia è seduta in trono e la circondano il Precursore,[1] l' evangelista Giovanni, San Marco, Santa Maria Maddalena, oltre quattro figure d' angelo con canestri di fiori. Superiormente è rappresentato Cristo crocifisso con la Madonna e San Giovanni ai lati, e dentro medaglioni l' Angelo e l' Annunziata, sotto ai quali nella finta base sono dipinti tre vasi di fiori.

Chiesa del Gesù.

Avvi luogo a dubitare che a questa tavola possa appartenere il gradino già ricordato come esistente nella chiesa del Gesù, dappoichè i soggetti trattati non corrispondono affatto coi Santi del quadro; ma tuttavolta non possiamo non avvertire, che tanto la tavola, quanto la predella, riuniscono in pari grado così la freschezza del colorito, la bellezza dei tipi e l' armonia dei movimenti, come quel nobile sentimento religioso, che sono, insieme con quelle già ricordate, le particolari qualità dell' Angelico. Ed è con questo suo special modo di trattare l' arte che l' Angelico ripeteva in questa predella alcune delle storie già dipinte dal Traini nella tavola di Pisa, e che Frate Guglielmo, traendole dai modelli di Nicola Pisano, aveva

[1] Questa figura di Santo è, come al solito, fra i più bei tipi creati dall' Angelico.

scolpite nell' arca in San Domenico a Bologna. [1] L' Annunziazione, come uno dei soggetti più famigliari all' Angelico è, fra i lavori di lui, quello che maggiormente attrae lo sguardo dello studioso per la semplicità sua, la grazia delle figure, la freschezza e il candore dei tipi, l' allegra innocenza dell' azione e degli atteggiamenti. La Vergine, seduta sotto un portico, ha lasciato cadere sulle sue ginocchia alla vista dell' Angelo il libro che teneva fra le mani incrociando queste sul petto, mentre con grazia inclina alquanto il capo. Questo movimento ricorda assai quello della Madonna più tardi dipinta a fresco nello stesso soggetto nel Convento di San Marco e di quell' altra dipinta in tavola a Santa Maria Novella a Firenze; solo che il viso della Madonna e le forme sue sono di persona più giovane. In quella di Santa Maria Novella predomina il sentimento religioso, mentre in quella di San Marco, per l' ingenua semplicità che illumina il viso della Vergine, si rivela una ispirazione di cielo. L' atteggiamento dell' Angelo, dall' ali dorate, è pieno di grazia; e mentre con le dita della mano destra accenna alla Vergine, indica con la sinistra la colomba che, irradiata dai raggi, sta sospesa sul capo di Lei. Con questo solo innocente e naturale movimento spiega mirabilmente l' Angelico il concetto del celeste messaggero che s' indirizza alla creatura della terra, così che guardandolo, ci par quasi

[1] I soggetti sono i seguenti: San Pietro martire; la Visione d' Innocenzo III e la chiesa di San Giovanni in Laterano sostenuta da San Domenico; l' Incontro dei Santi Domenico e Francesco; la Visione dei Santi Pietro e Paolo; l' Arcangelo Michele; la Disputa cogli Albigesi; lo Esperimento del fuoco; la Resurrezione del giovane Napoleone; il Martirio di un Santo; il Convito del Santo fondatore co' suoi confratelli di cenobio e gli angeli che portano ad essi il pane; e da ultimo, la Morte del Santo Patriarca, compiendo il gradino con la figura di San Tommaso d' Aquino.

che ancor debbano risuonare nelle orecchie dell' artista i bei versi di Dante:

> L'angel che venne in terra col decreto,
> Della molt' anni lagrimata pace,
> Ch' aperse il Ciel dal suo lungo divieto,
> Dinanzi a noi pareva sì verace
> Quivi intagliato in un atto soave,
> Che non sembiava imagine che tace

ai quali par proprio, guardando questa figura, di dover tosto col Poeta aggiungere, e:

> Giurato si sarìa ch' ei dicesse: *Ave.* [1]

Il tipo, la forma ed i contorni, l' unità di pensiero e il concetto della figura, illustrano da sè soli il sentimento religioso dell' Angelico. E per l' intima connessione di questa storia con quella dei primi genitori, [2] vedesi nel fondo dipinto un Angelo che discaccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. [3] Nelle due Annunziazioni in Santa Maria Novella e in San Marco, le forme degli Angeli sono assai belle, ma nella composizione avvi un mutamento nell' atteggiarsi rispettoso dell' Angelo, che a braccia incrociate e col capo chino sta in atto reverente dinanzi alla Madonna. Questa è forse la più nobile espressione dell' ideale, quale prima non fu forse mai resa da quel maestro. La predella dell' Annunziazione, che è una pittura ben conservata, contiene sette storie della vita della Vergine, cioè la sua Natività, lo Spo-

[1] Vedi il *Purgatorio*, Canto X, versi 35 a 40.

[2] Vedi il Marchese, op. cit., vol. I, pag. 324.

[3] La scena ha luogo, come si disse, sotto un portico ad eleganti colonnette. Nel mezzo, sopra gli archi, avvi in un tondo a chiaroscuro il busto d' un profeta. Da un lato vedesi un giardino con fiori e frutta e fra queste delle melagrane. In distanza l' angelo che scaccia Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre. Il fondo del quadro pieno di semplicità è così bene in armonia con l' argomento, da formare anche questa volta come sempre un perfetto accordo colle figure.

salizio, la Visitazione, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, la Morte, la Sepoltura e l'Apparizione sua al Beato Reginaldo.[1] Alcune di queste storie, come osserva giustamente il Padre Marchese, ricordano gli stessi soggetti dipinti più tardi dall'Angelico e che noi ricorderemo allora quando dovremo discorrere dei dipinti suoi raccolti nella Galleria degli Uffizii.[2] Queste storie mostrano una freschezza, una grazia, un sentimento e tale un'elegante esecuzione, da tenersi tra le più belle e piacevoli produzioni dell'Angelico, rappresentando esse uno squisito esempio così del suo alto sentire come della sua valentia nell'arte. Simili pregi e caratteri si riscontrano anche nella tavola, la quale divisa in più pezzi ed anco danneggiata in più luoghi abbiamo veduta nella Cappella detta di Sant'Orsola nella chiesa di San Domenico di Perugia, rappresentante la Vergine con Santi. La qual tavola l'Angelico aveva condotta per la Cappella di San Niccolò dei Guidalotti in quella chiesa. La Vergine seduta in trono tiene diritto in piedi e nudo il Bambino sulle sue ginocchia. Alla destra stanno i Santi Giovanni e Caterina, mentre alla sinistra sono dipinti i Santi Domenico e Niccolò. Ai lati del trono stanno quattro Angioli, due dei quali con canestri di fiori, e innanzi al trono sono collocati due vasi di rose. Una parte della testa della Vergine, il suo collo e il suo mantello, sono danneggiati da ritocchi, com'è danneggiata parte della figura del vicino angelo e le vesti di San Domenico e di Santa Caterina. Le quattro figure però dei Santi Giovanni, Domenico, Caterina e Niccolò sono veramente ammirabili; ma la prima ha

Chiesa di S. Domenico a Perugia.

[1] Il Padre Marchese (op. cit., Vol. I, pag. 326) osserva che quest'ultima storia deve appartenere per il suo soggetto a un altro dipinto dell'Angelico.

[2] E sono lo Sposalizio della Vergine, l'Adorazione dei Re Magi e la Morte della Madonna.

le forme anche migliori delle altre. Nei pilastri, che un tempo formavano parte di questa tavola, vedonsi dodici piccole figure di Santi.[1] Nella sagrestia si conservano solo le parti rappresentanti l' Annunziazione dell' Angelo a Maria dipinte entro due tondi, e una delle storie della predella,[2] mentre le altre due trovansi nella Galleria del Vaticano.[3]

Sia nelle figure dei Santi, sia nel quadro dell' Annunziazione e nelle belle storie della predella, noi riscontriamo sempre quelle eccellenti qualità, quei pregi e quel nobile comporre, che già notammo nelle opere fino ad ora descritte, e che più o meno continueremo a trovare in ogni altra di questo grande pittore domenicano.[4] La partenza dell' Angelico da Cortona fu determinata dalle trattative condotte a buon termine dai Domenicani per riavere la loro antica residenza di Fiesole,[5] dove anche il

[1] Esse sono San Romualdo, al quale è caduta qualche parte del colore delle vesti; San Gregorio e San Lorenzo privi non solo di qualche parte, ma per scolorimento, anche della prima lor vigoria; Santa Caterina, San Pietro Martire, San Bonaventura, Santa Maria Maddalena e San Tommaso d'Aquino. Le altre di San Pietro, San Stefano, San Paolo e dell'Evangelista Giovanni sono mutilate nella parte inferiore, ed hanno sofferto nel colorito.

[2] L'Angelo è qui dipinto in ginocchio davanti alla Vergine, la quale lo guarda seduta sopra un cuscino colle mani giunte in atto di preghiera, mandando così l'uno come l'altra raggi di luce. In questo soggetto abbiamo un concetto nuovo, ma rivestito sempre di quelle bellezze che sembrano una particolarità del nostro pittore. Se si eccettua il manto della Vergine cresciuto alquanto nella tinta, si può dire che queste due figure sono abbastanza ben conservate. La parte della predella rappresenta un miracolo di San Niccolò, quando campa dalla morte tre giovani, ed il funerale di quel Santo.

[3] Rappresentano tre storie ossia la Nascita, la Predicazione e gli altri miracoli di San Niccolò, come vedonsi riprodotte nelle tavole VI e VII dell' opera del Guatani *Intorno ai più celebri quadri dell' appartamento Borgia nel Vaticano;* Roma, 1820.

[4] Queste tavole passarono in questi giorni nella Galleria Comunale di Perugia.

[5] Il Vescovo di Fiesole pretendeva, ed infatti ebbe, cento ducati per

Nostro si condusse con tutta la comunità, ivi raccogliendo, secondo narra un suo confratello, i più bei fiori dell' arte da parer colti in Paradiso, conservando Fiesole le migliori opere che mai fossero uscite dalle sue mani. [1] In un'epoca di corruzione come quella, in mezzo al dilagare delle dottrine pagane e della depravata politica d' allora, fra il turbamento portato dagli scismi e dalle eresie, ei parve raccolto in un mondo tutto suo, popolato di santi e d' eroi della fede, coi quali rimase a Fiesole. Ma questo periodo della sua vita non è certamente il più noto, nè da esso può trarsi molto da essere raccontato, se ne togli che la vicinanza di Firenze può avergli dato agio di ristudiare i capolavori di quella scuola, vedere l' artista Masolino e pronosticare la grande riuscita di Masaccio. Dei lavori da lui eseguiti in questo periodo e dopo l' Annunziazione da lui dipinta nel 1432 per Sant' Alessandro di Brescia, [2] noi non conosciamo che il tabernacolo lavorato nell' anno successivo per la corporazione dei Linaiuoli, sul quale raffigurò la Vergine in trono col bambino circondata da dodici angeli

Chiesa di Sant' Alessandro a Brescia.

la concessione fatta nel 1418 del Convento ai Domenicani. Vedi il P. Marchese, op. cit., vol. I, pag. 327.

[1] Vedi Marchese, op. cit., vol. I, pag. 328 e seguenti.

[2] Nella chiesa di Sant' Alessandro in Brescia si trova in un altare sulla destra, entrando, una pittura coll' Annunziazione dell' Angelo a Maria, la quale pittura si vuole che sia quella fatta dall' Angelico nel 1432. A nessuno in vero, osservandola, sarebbe mai venuto in mente di pensare che il frate Domenicano ne fosse l'autore. Il quadro è formato di due tavole, ed è stato non solo restaurato, ma ridipinto quasi interamente. L' angelo presenta i caratteri che predominano nelle opere dei pittori delle scuole Tedesca e di Vestfalia. Si direbbe quasi che un modello straniero servisse al restauratore per ripassare l'Angelo, se mai un tempo fu dell' Angelico. La Madonna, genuflessa colle braccia al seno davanti un inginocchiatoio, sul quale sta aperto un libro, ricorda la maniera dei meno abili quattrocentisti, come potrebbero essere Antonio da Negroponte pittore veneto, oppure Paolo da Brescia. Comunque sia, la pittura, di cui parliamo, per quello che oggi vedesi non mostra certamente d' essere un lavoro dell' Angelico.

d'impareggiabile bellezza nell'atto di suonare con varii istrumenti. Negli sportelli fece da un lato San Giovanni Battista e dall'altro San Marco, e nella parte esteriore San Pietro e nuovamente San Marco.[1] Sulla predella l'Adorazione dei Re Magi, il Sermone di San Pietro dinanzi a San Marco, ed il martirio di quest'ultimo.[2] Anche in questo lavoro l'Angelico dimostrò l'analogia della maniera sua con quella di Giotto e dell'Orcagna, così da giustificare interamente le precedenti osservazioni nostre intorno ai lavori di lui fin qui esaminati.

Accademia di Belle Arti in Firenze.

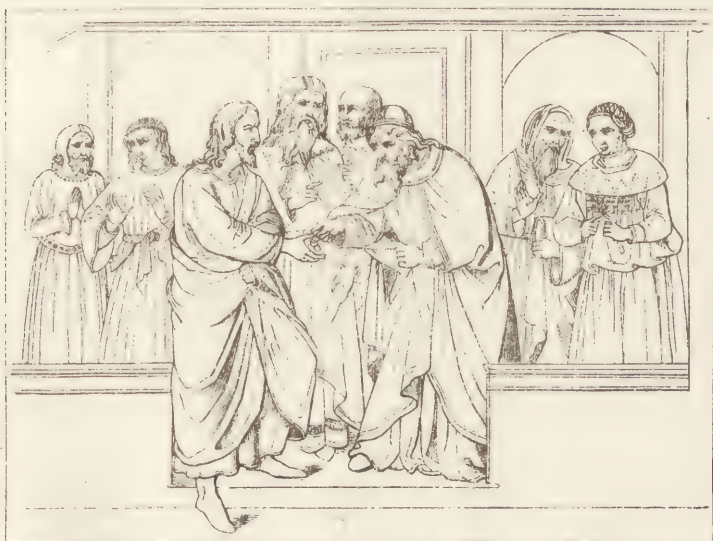
È anche generalmente supposto ch'egli mandasse da Fiesole i trentacinque quadretti che adornavano gli sportelli dell'Armadio appartenente alla Sagrestia della Santissima Annunziata a Firenze, e che ora trovansi in quell'Accademia di Belle Arti.[3] Essi gli furono ordinati da Piero di Cosimo de' Medici;[4] rappresentano alcune scene della Vita del Salvatore e terminano con quella del Giudizio Universale.[5] Molte di esse sono degne di attenzione e in particolar modo la fuga in Egitto e il seppellimento di Cristo, che sono composizioni giottesche, quantunque la seconda sia eseguita alquanto meno felicemente della prima. Anche la Resurrezione di Lazzaro è concepita nella

[1] Le figure principali sono maggiori del vero. Questo tabernacolo trovasi registrato al num. 17 nella Galleria degli Uffizii. La nota della spesa di questo quadro colla data del 29 ottobre 1432 fu pubblicata dal Gualandi nelle sue *Memorie originali riguardanti le Belle Arti*, edite a Bologna nel 1843, serie IV, num. 139, pag. 109; e può anche essere utilmente consultato il P. Marchese, vol. I, pag. 340.

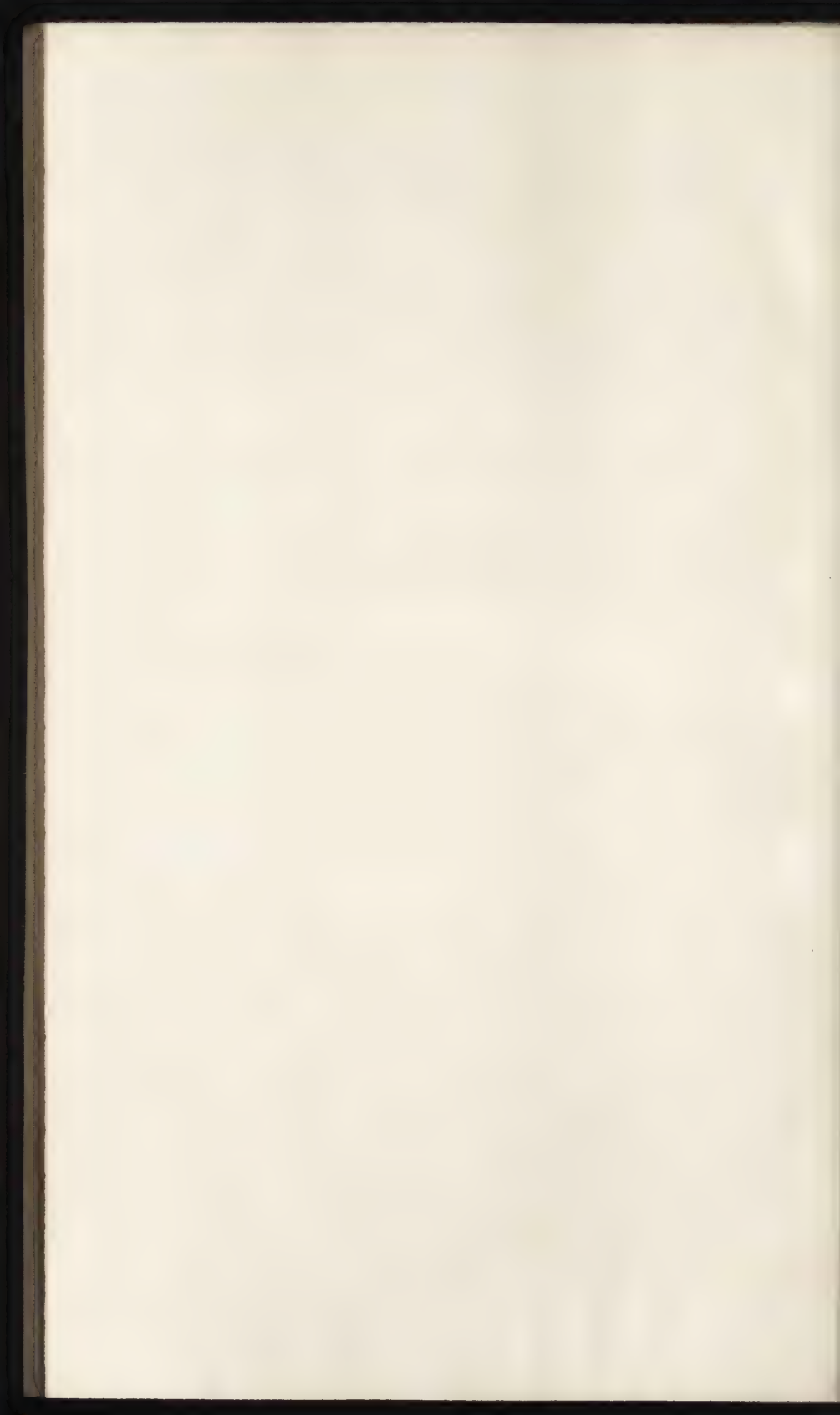
[2] La predella divisa dal quadro trovasi indicata col num. 1294.

[3] Nella Galleria sono indicati coi numeri 11 e 24.

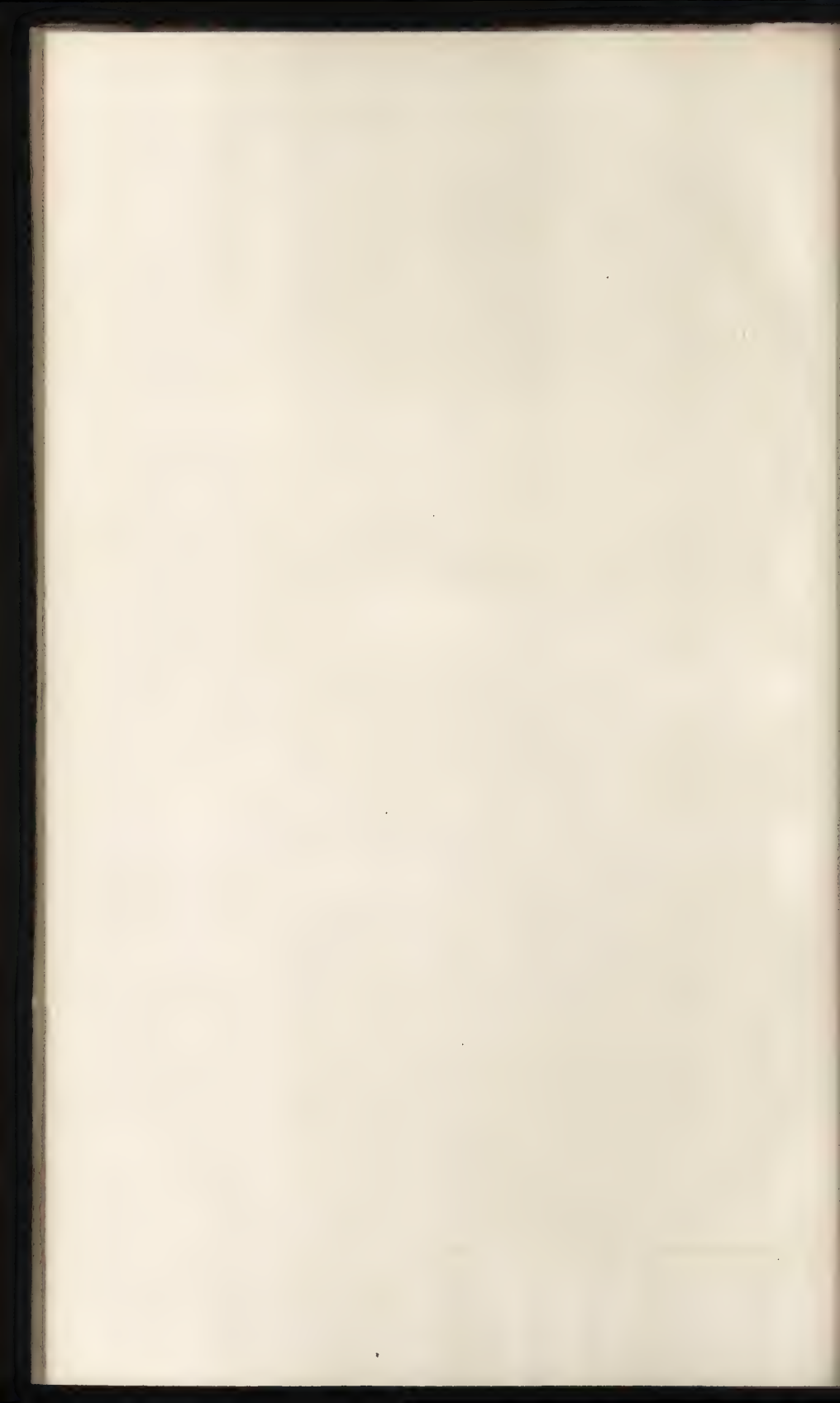
[4] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 31.

[5] Di quest'opera del Giudizio Universale, se, come giustamente osserva il Padre Marchese (op. cit., vol. I, pag. 330) non è « senza pregi per quanto inferiore alle altre posteriormente eseguite, tanto nei rispetti della dimensione, quanto pel merito d'arte, » si può credere però, che stabilita dall'Angelico la composizione del soggetto, ne affidasse l'esecuzione, come fece per taluni altri, a qualche suo assistente.

GIUDA CHE RICEVE LE MONETE, di Angelico da Fiesole,

CRISTO CHE ENTRA IN GERUSALEMME, di Angelico da Fiesole,

Quadretti già dell' armadio della Sagrestia della SS. Annunziata in Firenze,
ora nell' Accademia di Belle Arti di Firenze.

LA FUGA IN EGITTO, di Angelico da Fiesole.

L' ANNUNZIAZIONE, di Angelico da Fiesole.

Quadretti già dell' armadio nella SS. Annunziata in Firenze,
ora nell' Accademia di Belle Arti di Firenze.

stessa maniera, ma l'esecuzione sua fu anche meno felice delle precedenti.

I dipinti dell'ultima Cena, del Battesimo e della Trasfigurazione, non sono opere eseguite dall'Angelico, ma da qualche suo assistente, come lo dimostra anche il dipinto della strage degli Innocenti, la cui tecnica esecuzione rivelasi inferiore alla consueta di lui, pure essendone pregevole la composizione.

L'Angelico lavorò affreschi e quadri, non soltanto in San Domenico, ma anche nelle altre chiese di Fiesole. Ma come di questi lavori non è ben sicura la data precisa, così noi preferiamo di discorrerne più innanzi volendo prima parlare di quelli eseguiti in San Marco a Firenze.[1]

Cosimo de' Medici era tornato dall'esilio, e per l'influenza sua Martino V era stato indotto a secondare una petizione, con cui i Fiorentini lo pregavano d'investire i Domenicani della proprietà di un convento altre volte appartenente ai frati di San Silvestro.[2] In esso furono effettivamente collocati nel 1436 da Papa Eugenio IV che presiedeva la cerimonia dell'investimento e dell'immissione in possesso del convento di San Marco.[3] Cosimo fece rifabbricare l'edifizio da Michelozzo Michelozzi,[4] costruire una libreria e rinnovare la chiesa. Il convento era già in parte eretto nel 1437, il coro lo fu

[1] Quando l'Angelico passò ad abitare Firenze nel 1436, Masaccio era già morto, il Brunellesco inalzava la cupola di Santa Maria del Fiore, il Ghiberti continuava a lavorare alle porte del Battistero e Donatello era già in fama di buono scultore.

[2] San Marco era occupata dai Silvestrini dal 1299. Vedi Richa, vol. VII, pag. 114. La ragione della petizione è commentata dal Richa nell' op. cit., vol. VII, pag. 116-17.

[3] Vedi *Annali del convento di San Marco dei Fiorentini*, Manoscritti, fol. 1-2. Vedi Marchese, vol. I, pag. 352, e Richa, op. cit., vol. VII, pag. 117.

[4] Vedi Richa, vol. VII, pag. 122, e Vasari, vol. III, pag. 277-78.

nel 1439 e la chiesa venne terminata nel 1441 e un anno dopo consacrata.[1]

Galleria dell' Accademia di Belle Arti di Firenze.

Il convento fu interamente finito nel 1443,[2] e mentre ancora vi stavano lavorando gli architetti, l'Angelico intraprese nel 1438 la pittura della tavola destinata al coro,[3] rappresentante nel centro la Vergine col Bambino in trono e quattro angeli per parte, mentre sul davanti sono dipinti i Santi Cosimo e Damiano genuflessi in adorazione. Alla destra della Vergine vedonsi le figure dei Santi Marco, Giovanni evangelista e Stefano, e alla sinistra quelle dei Santi Domenico, Francesco e Pietro.

L'avere introdotto in questo lavoro le figure dei Santi Cosimo e Damiano deve intendersi come un tributo di riconoscenza reso alla famiglia de' Medici, per la sua liberalità verso l'Ordine. Ma il quadro per lungo tempo separato dalla predella, molto danneggiato e in gran parte privo del colore, si trova ora nell' Accademia di Belle Arti. La predella invece fu scomposta e le sue parti disperse in modo da rendere oggi assai difficile il ricomporla nella sua forma primitiva e originale,[4] quand' anche fosse possibile di ritrovarne tutte le parti, poichè nessuno potrebbe affermarle proprie di questa tavola, una volta che è noto avere l'Angelico ripetuta sovente un' uguale composizione.[5]

[1] Vedi Richa, op. cit., vol. VII, pag. 123.

[2] Vedi *Cronaca di San Marco*, Marchese, op. cit., vol. I, pag. 353 e Vasari, vol. III, pag. 279.

[3] Vedi gli *Annali* del Padre Marchese, vol. I, pag. 356.

[4] Già al tempo del Richa il quadro era stato levato dall' altare maggiore e posto nel corridoio che conduce alla sacrestia. Vedi Richa, vol. VII, pag. 143. Questo quadro è oggi indicato nella Galleria col num. 20.

[5] Le due storie della vita dei Santi Cosimo e Damiano, che si vogliono parti integranti del quadro di San Marco, si trovano nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti, indicati coi numeri 8 e 16. La prima rappresenta i Santi Cosimo e Damiano in atto di tagliare la gamba ad un malato, alla quale sostituiscono quella sana di un negro, mentre nella seconda trovasi il martirio dei due Santi, e dei tre loro fratelli. Anco

Terminato il quadro, probabilmente prima ancora che fosse finito il convento, frate Angelico prese ad or-

Affreschi nel chiostro di San Marco.

in queste tavolette l'esecuzione non è sempre eguale, come può riscontrarsi nell'ultima delle storie.

Una parte di gradino alquanto danneggiata dal restauro apparteneva al banchiere signor Valentini di Roma, e in essa era rappresentato il Martirio degli stessi Santi. Il professor Benvenuti assicura, che questa storia trovavasi prima nella chiesa di San Marco a Firenze, e che di là fu trasportata all' Accademia di Belle Arti e scambiata con la composizione di un altro maestro. Successivamente passò nelle mani del signor Niccola Tacchinardi e dalle sue in quelle del Valentini. Lo stesso soggetto vedesi nuovamente riprodotto in una porzione di predella che trovavasi nella Galleria Lombardi-Baldi a Firenze.

Nella Galleria di Monaco di Baviera sono esposte tre storie che facevano parte d'una predella. Rappresenta la prima (num. 616 Gab.) San Cosimo e Damiano, coi loro tre fratelli, dinanzi al Giudice Lysia, il quale gl'invita a sacrificare agli idoli; la seconda (num. 612 Gab.) i Santi Cosimo e Damiamo che legati insieme coi tre fratelli sono gettati da una roccia e poscia salvati dagli angeli. Sul davanti vedesi il Giudice Lysia che vien liberato da due diavoli per le preghiere di quei Santi martiri. Nella terza (num. 613 Gab.), sono dipinti i Santi Cosimo e Damiano crocifissi, mentre i tre fratelli son fatti segno a colpi di pietre e di freccie; ma le freccie si spezzano per l'aria e le pietre rimbalzano contro agli esecutori. Il professor Luigi Scotti afferma, che questi tre quadretti erano in San Marco a Firenze, dove egli li restaurava nel 1817. È cosa ben ardua adunque quella di potere accertare, fra tutti questi dipinti, quali appartenessero alla predella o al gradino della tavola di San Marco.

Il Padre Marchese nel vol. I, pag. 357-59, dopo aver notato che parte delle storie dipinte nella predella del quadro di San Marco, si vedono nella Cappella dei Pittori all' altare di San Luca nel chiostro della SS. Nunziata, e che due storie sono passate ad ornare la Galleria dell' Accademia di Belle Arti, aggiunge, che in San Marco stesso, prima che le corporazioni religiose fossero soppresse, si trovavano nella Farmacia sette piccole tavolette, una delle quali rappresentava la Deposizione di Nostro Signore, e le altre erano ornate con scene della vita dei Santi Cosimo e Damiano e dei loro fratelli. Gli annali del convento non solo accennano al quadro dell' Angelico, ma ancora ai quadretti che passarono a Monaco di Baviera, ricordando inoltre un quarto che rappresenta la Deposizione, il quale trovasi egualmente in uno dei gabinetti nella Galleria di Monaco, indicato col numero 615. Questi quadri, senza dubbio appartengono a quelli altra volta collocati nella Farmacia. A Monaco avvene un quinto attribuito erroneamente all' Angelico e che rappresenta Cristo in mezzo ad una gloria d' Angeli (num. 611 Gab.). Ma oltre i quadri ricordati, la Galleria di Belle Arti in Firenze possiede pure una intera predella (segnata in catalogo al num. 19) che rappresenta sei scene della vita dei Santi Cosimo e Damiano, le quali stavano un tempo nella Cappella

nare con affreschi le pareti del chiostro. Essi furono oramai descritti tante volte che non ci par necessario di rifarci da capo, bastando qualche osservazione generale per accennare alle cose più notevoli. Nelle pitture del primo chiostro avvi sul muro presso la porta che mette alla chiesa, un crocifisso da noi più volte ricordato, allorquando ci fu mestieri di comparare il Redentore concepito da Giotto con quello immaginato dall' Angelico. [1] Questa figura di Cristo esprime perfettamente il sentimento della rassegnazione e del sacrifizio. Il dolce carattere dei lineamenti e la testa leggermente inchinata danno l' idea del perfetto e santo conformarsi ai voleri del Padre. La posizione del Redentore sulla croce è forse più nobile e più semplice di quella datagli da Giotto, sebbene questi abbia pure espresso nobilmente il sentimento del sacrifizio. Le forme esatte, il nudo ben sviluppato, hanno in questa dell' Angelico anche più grazia che nella Crocifissione di Giotto. Forse sarebbe difficile di particolareggiatamente comparare le due creazioni fra loro, ma la differenza caratteristica è che in una trovasi espressa più forza ed energia, mentre si vede nell' altra rappresentata una più soave e mistica rassegnazione. Giotto aveva più vigore e si teneva più e meglio alla realtà, mentre l' Angelico procedeva più ideale e più mite. Il linguaggio del primo sta in armonia colla potenza del suo genio, e quello del secondo si manifesta meglio nel felice accordo dell' indole sua tran-

di San Luca nel chiostro della Santissima Annunziata. I caratteri di questa predella sono quelli stessi che vediamo nelle altre opere dell' Angelico, benchè si debba riconoscere che nell' eseguirla deve essersi servito della mano di qualche assistente. Due piccoli quadri con scene riguardanti gli stessi Santi vedevansi pure nella collezione del conte Pourtalès a Parigi, ma a parer nostro essi non possono in nessuna maniera essere attribuiti alla mano dell' Angelico, sembrando piuttosto copie eseguite da un qualche suo imitatore. Uno d'essi era inoltre danneggiato.

[1] Vedi nostra Vita di Giotto, vol. I, pag. 476 e seguenti.

quilla con la coscienza piena di fede. Le proporzioni della figura sono però egualmente buone in entrambi. Giotto creava il suo tipo con piena intuizione dei sentimenti suscitati dal rifiorire della religione e dell'arte; l'Angelico foggiava il proprio con forma più perfetta, perchè s' inspirava a sentimento religioso più intenso. Giotto prima e l' Angelico poi, diedero a Cristo crocifisso forme vere e umane. In altre parole noi risguardiamo questi due sommi come le pietre angolari, sulle quali si poggia e s' innalza progressivamente l'edifizio grandioso dell' arte cristiana. Se cerchiamo d' analizzarli nei rispetti del nudo, noi vediamo, per esempio, che il torace e l' articolazione sono dall' Angelico resi con buona intelligenza delle forme e in maniera da significare ciò che voleva dimostrare. Le congiunture, le mani ed i piedi sono egualmente ben delineati e il panneggiamento che copre ai fianchi una parte della figura, ha belle e semplici linee. La figura inginocchiata di San Domenico, che tenendosi alla croce alza lo sguardo al Salvatore, mostra in ogni suo movimento una vera e profonda espressione di dolore. È una creazione di fini e nobili lineamenti, di buone proporzioni e tale da darci una rappresentazione quasi perfetta del pensiero che la inspira e che armonizza colla figura del Redentore. Le qualità e la bellezza di quest' affresco sono indescrivibili, come sono efficaci per verità il sentimento e la passione, che rivelano, nell' insieme loro, la profonda ispirazione, dalla quale fu preso nel crearlo il suo autore. L' esecuzione arriva all' altezza dell' idea ch' ei volle riprodurre, e il chiaro, caldo e luminoso colore, e la giusta digradazione delle tinte fanno sì, che l' insieme rassomiglia ad una realtà idealizzata da una visione vera.

Il silenzio è sempre stato obbligatorio nella solitudine del chiostro, e al frate non è consentito per mas-

sima se non un compagno, col quale misurare i suoi passi. In una delle lunette del chiostro, sopra la porta che conduce alla chiesa, dipinse la mezza figura di San Pietro martire, che con sguardo severo e coll' indice della destra sulle labbra impone il silenzio, tenendo nella sinistra il libro e la palma del martirio. Il coltello piantato nella spalla ci richiama alla storia di questo martirio.

È difficile il dire se l' Angelico abbia voluto significare più colla severità dello sguardo che col gesto il suo intendimento, che doveva essere quello d' invitare al silenzio chi stava per entrare nella chiesa, richiamandolo in tal guisa a prepararsi alla preghiera col raccoglimento. La forza dell' espressione e insieme la verità del movimento non potevano essere nè meglio, nè con mezzi più semplici ottenute.

Nella lunetta sopra un' altra porta ritrasse la mezza figura di San Domenico con un libro in mano e l' istrumento di disciplina nell' altra; rappresentando così tanto la morale, quanto la materiale influenza creduta necessaria per inculcare la vita austera e mantenere la regola in una comunità religiosa. [1] In una terza lunetta fece la Pietà, ossia il Cristo morto che colle braccia distese esce per metà fuori del sepolcro, mostrando le stimmate. In una quarta è dipinta la mezza figura di San Tommaso d' Aquino. [2] Sopra l' entrata alla Foresteria, le figure di due Domenicani danno il ben venuto al Salvatore vestito da pellegrino che si presenta col bastone in mano e il cappello a larghe falde pendente dietro le spalle. Uno dei religiosi tocca la mano al Reden-

[1] Questa figura è alquanto deteriorata.

[2] Tanto questa, quanto la figura del Cristo morto dipinto nell' altra lunetta hanno alquanto sofferto, come in qualche parte il colore è sbiadito.

tore e prendendolo pel braccio destro gli dà il ben venuto.[1]

Una scena di questa più nobile, più vera o più squisitamente rappresentata non può immaginarsi. I fratelli si rallegrano dell' incontro col pellegrino, e traluce chiaramente dagli occhi loro il sentimento dell' ospitalità: mentre i nobili lineamenti e il dolce sguardo del Salvatore rivelano aperto il più sincero sentimento di gratitudine. Bello, giovane, benigno nell' espressione, con una piccola barba e lunghi capelli ondeggianti sulle spalle, il volto di Cristo è la perfezione del tipo immaginato da Giotto e rappresenta al vero le soavi sembianze di una persona, da cui traspare un' intera innocenza.[2]

Gli affreschi del primo chiostro rivelano l' Angelico, non solo come un valente pittore di Madonne e di soggetti religiosi, ma anche come un artista che acconciamente sa rappresentare la passione nelle varie sue gradazioni e nelle diverse sue forme, cercando di significare la ragione particolare d' ogni azione, e rappresentando il suo concetto con molta eleganza e verità.

Capitolo del Convento.

Nel Capitolo del Convento, Fra Giovanni ha ripetuta la Crocifissione, ricca questa volta di circa una ventina di figure di grandezza naturale e dei consueti episodi. Il tipo del Salvatore non è che la riproduzione di quello descritto poco fa; il malfattore penitente è una bella figura, mentre non la è affatto quella dell' altro, e forse la differenza, oltrechè alla diversità del soggetto, va ancora attribuita alla disformità sua dall' indole mite del-

[1] Più tardi Fra Bartolommeo riprodusse questo soggetto nella lunetta sopra la porta che mette al refettorio dello stesso convento, ed è pure uno dei suoi migliori lavori.

[2] Così queste mezze figure come quelle delle altre lunette sono di grandezza naturale.

l' Angelico. L' insieme però non manca di ragionevoli proporzioni; ma lo sviluppo delle forme difetta anche in lui come sempre nei pittori del quattordicesimo secolo, mostrando appunto in questo dipinto una natura ed un' arte diverse da quelle di Masaccio.

Quando l' Angelico doveva dipingere un movimento convulso e violento che richiedeva una fibra più forte e più vigorosa, noi non troviamo più in lui lo stesso valente artista delle scene religiose o delle rappresentazioni di Santi e devoti personaggi, mentre invece vediamo l' ingegno di Masaccio piegarsi maestrevolmente anche a significare un moto più vivo o un sentimento più forte. Gli episodi però di questa grande composizione sono pieni delle consuete bellezze e sono trattati colla abituale eccellenza. Si osserva molta individualità nei caratteri delle figure, varietà di movimento, eleganza di forme e dolcezza di lineamenti. La Vergine svenuta e sorretta dalle Marie e da San Giovanni evangelista è un bel gruppo, quantunque alquanto convenzionale.[1] Fra tutte le figure si distingue quella di San Girolamo, e più specialmente ancora l'altra di San Giovanni Battista, che, come altrove, anche in questo dipinto è una delle più splendide creazioni del nostro artista. Fra l' ornato della finta cornice che circonda la pittura, sono dipinte dentro forme esagone le mezze figure di Profeti e di Sibille portanti cartelli coi motti risguardanti la Passione di Cristo. Nel mezzo è dipinto il mistico Pellicano. Nel fregio della parte inferiore, per quanto è larga la parete e tramezzo

[1] La veste della Maddalena e alcune altre parti di lei sono ridipinte come anche il fondo, ove in luogo dell'azzurro del cielo vedesi una tinta rossiccia; sono pure offesi alcuni contorni delle figure, con grave danno della coloritura e delle forme, le quali ridotte così come sono, alterano il carattere originale di questo grandioso e importante affresco. Le figure sono di grandezza naturale.

all' ornato, ha rappresentato dentro tondi i ritratti di San Domenico e degli uomini più illustri dell' Ordine.[1]

[1] Il Vasari (vol. IV, pag. 27) ricorda i nomi delle figure quivi ritratte, ma più correttamente lo fa il Padre Marchese (op. cit., vol. I, pag. 367), il quale scrive che « collocò pertanto fra Giovanni Angelico » nel bel mezzo il Patriarca San Domenico in atto di reggere con ambedue le mani il tronco di un albero, i cui rami si distendono a destra ed a sinistra per tutta quella lunghezza de' trentadue palmi, formando nelle loro volute sedici tondi. È molto a dolere che nei tempi » posteriori all' Angelico, tolti ad alcuni i nomi che vi erano stati » scritti dal medesimo, ne fossero sostituiti altri non rispondenti alla » storia ed all' originale. Al presente si leggono a destra, come riporta il » Vasari, i nomi d' Innocenzo V pontefice Massimo, di Ugone cardinale, » del Padre Paolo fiorentino (Pilastri, Patriarca di Grado) di Sant' Antonino arcivescovo, del Beato Giordano di Sassonia, secondo maestro » generale dell' Ordine, del Beato Niccolò provinciale (Paglia, da Giovenazzo) del Beato Remigio fiorentino (il seniore), del Beato Buoninsegna martire (Cicciaporci, fiorentino). A sinistra è il Beato Benedetto XI Sommo pontefice, il Beato Giovanni Dominici cardinale, » il Beato Pietro della Palude appellato il Postillatore, il Beato Alberto Magno, San Raimondo di Pennafort, il Beato Chiaro da Sesto, » primo provinciale romano, San Vincenzo Ferreri, il Beato Bernardo » martire, probabilmente uno dei tre uccisi in Avignoneto l' anno 1240. » I Santi hanno l' aureola; i Beati, i raggi in oro. Non abbisogna molta » critica per tosto ravvisare che il nome di Sant' Antonino dee esservi » stato aggiunto posteriormente. Perciocchè, omesso che i lineamenti » di questo ritratto non corrispondono in guisa alcuna agli altri che abbiamo verissimi di lui, non poteva l' Angelico ritrarre il Santo arcivescovo con l' aureola intorno il capo e con le divise pastorali, quando » il medesimo era tuttavia vivente e semplice religioso del suo convento » di San Marco. Se non che sotto il nome di Sant' Antonino si vede trasparire un altro diverso e più antico nome. Potrebbesi dubitare eziandio di quelli di San Vincenzo Ferreri e del Beato Giovanni Dominici; » o credersi che l' aureola del primo e i raggi del secondo fossero stati » aggiunti nei tempi posteriori. Questi ritratti sono assai belli, ma assaissimo danneggiati segnatamente negli occhi. » In nota poi osserva che nel tempo della dominazione francese i soldati, che ebbero stanza in convento, si presero il diletto di togliere le luminelle dagli occhi di tutte queste figure: il qual danno patirono eziandio tutte le figure del bellissimo gradino dei fatti di San Niccolò in Perugia. Così nel Vasari, vol. IV, pag. 27, troviamo nella nota 4: « Veramente Fra Giovanni non » vi dipinse Sant' Antonino, che allora viveva, ma bensì un altro soggetto, il quale, come dimostra il Baldinucci, fu dai frati destinato, » dopo varii anni, a rappresentare il predetto Santo col far cambiare » l' antica iscrizione che ne indicava il nome, ed aggiungere gli splendori e il diadema alla testa e il pallio arcivescovile all' abito. E così in

Dormitorio del Convento di San Marco.

Di tutti gli affreschi eseguiti nelle celle e nel dormitorio, quello che più si merita l'attenzione dello studioso è l'Annunziazione da noi già ricordata, quando si parlò di quella eseguita a Cortona. Le figure sono alquanto minori del naturale, e quella della Vergine è snella, gentile e graziosa. Il suo volto però non ha la freschezza e la gioventù di quello della Madonna di Cortona, nè l'espressione d'angelica ingenuità di quella dipinta in Santa Maria Novella. Le proporzioni della testa e del mento sono scarse, e si può dire che da questi difetti ebbero origine quelli propri del pittore Benozzo Gozzoli, che nelle sue opere li pose anzi in maggiore evidenza. Il colorito però è assai chiaro ed armonico.[1] Sul muro opposto è rappresentato un'altra volta Gesù crocifisso con San Domenico a piè della croce, nel modo istesso che fu eseguito nel primo chiostro.[2] Nell'altro braccio del corridoio si vede la Vergine Maria col Putto nelle braccia, seduta in trono tra otto Santi, ed è anche questo uno dei migliori affreschi dell'Angelico. Un'ammirabile Incoronazione adorna il muro di una delle celle, e questo dipinto può dirsi una visione celestiale della Vergine e del Salvatore ed una

» altri busti furono sostituiti altri nomi a quelli scritti dall'autore, » come per segni manifesti si riscontra. »

[1] Sotto un finto loggiato sostenuto da eleganti colonnette vedesi la Vergine modestamente seduta sopra un panchettino colle braccia conserte e alquanto inclinata in atto d'osservare l'angelo, il quale pieno di reverenza e con le variopinte ali distese, le si presenta chinandosi a lei innanzi con le mani incrociate al seno. Superiormente leggesi la seguente scritta: *Mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium, Maria:* e più sotto — *Virginis intactæ dum veneris ante figuram, Prætereundo cave ne sileatur Ave.* —

Nel fondo della parete vedesi la porta d'una cella, e da un lato un prato fiorito difeso da uno steccato di legno che termina a punte, oltre il quale vedonsi alberi che si distaccano sull'azzurro del cielo.

[2] Le figure sono circa la metà del naturale, o poco meno, ma la pittura non mostra la stessa bella esecuzione che si riscontra in quella del primo chiostro.

rappresentazione artistica perfettamente ideale. Cristo è in atto di porre con le due mani la corona sul capo alla madre, la quale incrociando le braccia sul petto s' inchina reverente, irradiando dal viso una espressione di suprema felicità. Nulla può immaginarsi di più bello di questo gruppo, nè tipo più perfetto di quello dato al Salvatore dall' Angelico, che nulla produsse di più acconcio per imprimergli il carattere della divinità. Più semplice nei contorni, più nobile e tranquillo nell' espressione di quello di Giotto, mostra com' esso regolari proporzioni, e l' armonia e l' unità vedonsi non solo nei lineamenti, ma nell' atteggiamento suo stesso e nelle belle ed eleganti linee dei suoi panneggiamenti. È evidente che l' Angelico ha voluto, modificando la creazione giottesca, modellarla in conformità della propria fede e del proprio modo di sentire. Se ritorniamo colla mente al tipo del Cristo nei mosaici di Ravenna, le cui nobili forme e le giuste proporzioni ci rivelano pur sempre l' origine pagana, e lo compariamo con quello di Giotto e più ancora con quello dell' Angelico, noi lo riscontriamo una creazione più acconcia a rendere il sentimento religioso, che non siano quelli eseguiti in tempi a noi più prossimi. Giotto fu il primo a inspirarsi all' antica semplicità che egli trasformava nel tempo stesso che la richiamava in vita. L' Angelico la faceva più perfetta, modellando il tipo del Redentore conformemente al proprio sentire e cercando d' esprimere in lui in una maniera assai elevata, il sentimento della rassegnazione al sacrifizio. Nè soltanto va ricordato per avere perfezionata la forma, ma ancora per averne ricercata una più acconcia ad esprimere il sentimento religioso. In questa figura di Cristo che incorona la Vergine, si riscontra l' ultimo termine di confronto fra il Redentore di Ravenna e quello di Giotto,

come dobbiamo convenire che nei rispetti dell' arte appartiene piuttosto al secolo XIV che non al secolo XV, in cui viveva l' Angelico. Egli sembra sdegnare deliberatamente e non curare i miglioramenti portati dall' epoca, nella quale lo studio della forma e l'imitazione del classico erano in gran voga. Una prova della sua noncuranza di tali mezzi è manifesta in questo dipinto più che in qualunque altro.[1] Nella parte sua inferiore sono rappresentati in ginocchio sulle nubi i Santi Paolo, Tommaso d' Aquino, Benedetto, Domenico, Francesco e Pietro martire, i quali collocati, tre a destra e tre a sinistra in diverso atteggiamento contemplativo, stanno osservando quella scena di Paradiso.

Anche il dipinto delle Marie al Sepolcro colpisce l' osservatore, come una delle migliori creazioni del nostro maestro, e rivela quegli stessi caratteri che noi abbiamo testè descritti nell' Incoronazione. Bella è pure l'Adorazione dei Magi, che nei rispetti della composizione dimostra applicate le grandi massime di Giotto, eseguite però con quella dolce e tranquilla soavità d' espressione che è dono affatto particolare dell' Angelico. Essa adorna una delle stanze che Cosimo dei Medici fece fabbricare per uso proprio nel Convento, dov' egli veniva spesso a conversare col priore frate Antonino, per la qual cosa è da credere che egli vedesse anco l' Angelico.[2]

[1] Sopra un muro, con una imprimitura molto levigata, egli distribuiva la composizione e disegnava con grande semplicità le sue figure con una preparazione di tinta verdognolo-chiara, sulla quale modellava con tinte leggere, ben fuse fra loro e nutrite di colore appena bastevole a rendere sensibile la sua idea. Da ultimo ripassava i lumi con tintarelle calde ma chiare, e le guancie, ma più ancora le labbra, con tinte rosee trasparenti e assai vaghe. I toni dei colori delle vesti sono piacevoli ed armoniosi. E con questi semplici mezzi e con pochi colori rendeva il suo pensiero con quella perfezione che tanto si ammira da chi studia le opere di questo singolare maestro dell' arte cristiana.

[2] Sfortunatamente questo affresco ha sofferto in qualche sua parte a causa del restauro, cui nei tempi passati fu sottoposto, come può ve-

E come nello stesso appartamento fu ospitato anche Papa Eugenio IV, allorquando nel 1442 fu in Firenze per la consacrazione della chiesa, così è molto probabile che questa storia dell'Adorazione dei Re Magi, come allusiva alla festa dell' Epifania, nella quale avvenne quella consacrazione, fosse dipinta per decorare l' appartamento destinato ad ospitare il Capo della Cristianità.[1]

Un altro fra i migliori dipinti dell' Angelico è certamente l' Annunziazione da lui eseguita una seconda volta in questo Convento, e nella quale ha da un lato introdotto San Domenico che sta guardando in atto reverente. In questa composizione spira quella dolcezza e severità di caratteri, d'eleganza e di sentimento, quali egli solo sapeva infondere in un tema a lui tanto caro.[2]

Bello è anche l' altro affresco che rappresenta la Vergine e Giuseppe in ginocchioni a mani giunte in atto d' adorare il Bambino disteso per terra sulla paglia. Da un lato sul davanti avvi San Domenico, e dall' altro, dietro alla Vergine, una Santa, inginocchiati e a mani giunte in atto di pregare. Nel fondo è scavata nel monte la stalla, alla cui mangiatoia vedonsi il bue e l' asino; sopra la capanna stanno quattro angeli a mani giunte.

È una composizione piena di sentimento e di pia

dersi in una delle figure a destra. Da ultimo vennero eseguiti alcuni lavori alla parete, e fermato qua e là ove minacciava di cadere l' intonaco colla pittura.

[1] Furono 36,000 i ducati spesi da Cosimo pel convento di San Marco, ben lontano certo dal prevedere la guerra accanita che più tardi da quello stesso convento sarebbe stata mossa contro la sua famiglia dal Savonarola. Vedi Richa, vol. VII, e il Padre Marchese, op. cit., vol. I, pag. 374.

[2] La Vergine, colle mani incrociate al seno, in una delle quali tiene il libro, sta inginocchiata sopra uno sgabellino. Alcun poco inclinata col capo, guarda amorosamente l' angelo che le sta dinanzi colle braccia piegate al seno. La scena è rappresentata nell' interno d' un portico sostenuto da colonnette, ove da un lato vedesi San Domenico ritto in piedi assistervi colle mani giunte in atto di preghiera.

espressione. Così il « Noli me tangere » è un lavoro ricco di freschezza e di vita, ideato secondo le grandi massime di Giotto.

Negli affreschi delle altre celle del Convento non si riscontrano sempre le stesse bellezze, nè espresso il sentimento con eguale efficacia, la quale differenza devesi attribuire agli aiuti da lui adoperati nell' eseguirli.[1]

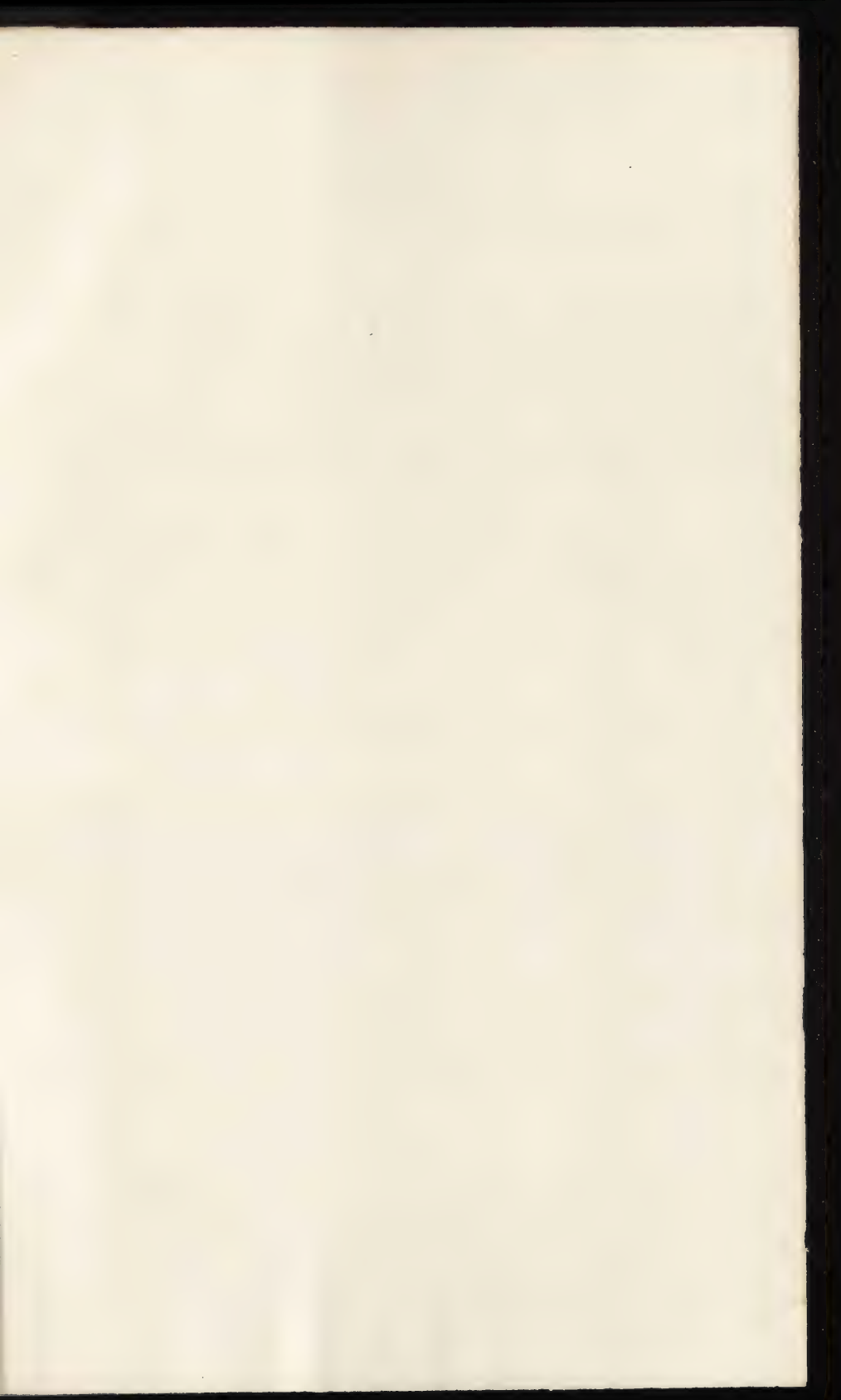
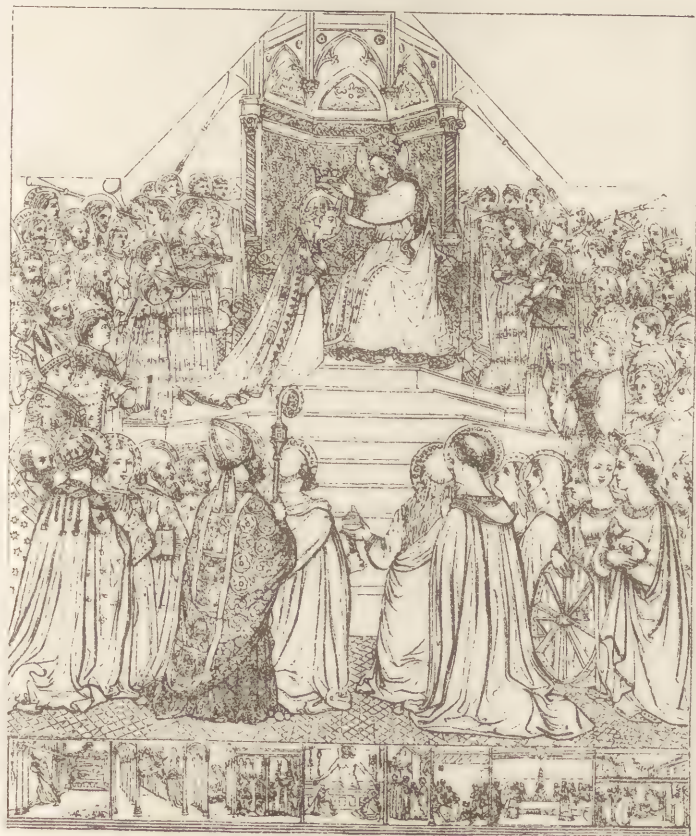
Convento di San Domenico presso Fiesole.

Nell' antico Refettorio del convento di San Domenico sulla via di Fiesole, l' Angelico dipinse in figure di grandezza naturale Cristo Crocifisso, e in basso ai lati, la Vergine e San Giovanni evangelista e nel mezzo San Domenico inginocchiato che si stringe al tronco della croce.[2]

Nella sala del Capitolo eseguì la Madonna col Bambino fra quattro Santi, affresco in parte sciupato a cagione dei successivi restauri. La tavola che l' Angelico fece per

[1] Oltre il danno già notato nel grande affresco del refettorio, altri dipinti nelle celle hanno sofferto, sia a causa delle puliture che qua e là ne hanno indebolito il colore, sia a cagione dei parziali restauri, cui furono sottoposti. Tra i più scaduti va noverata una serie di affreschi rappresentanti Cristo Crocifisso con San Domenico inginocchiato ai piedi della Croce, che altro non sono se non la riproduzione più o men buona dello stesso soggetto già da noi ricordato discorrendo del corridoio. Esaminandoli, è evidente la diversa mano che gli ha lavorati, come appariscono maggiori i danni patiti dal restauro e dai ritocchi. Per maggiori notizie intorno a questi affreschi vedasi ciò che ha scritto il Padre Marchese nelle ricordate *Memorie,* vol. I, pag. 360 e successive, oltre l' opera *San Marco illustrato ed inciso,* pubblicata per cura del signor Antonio Perfetti, coi tipi di David Passigli a Prato nel 1850.

[2] Le parti meglio conservate sono le figure del Salvatore, della Vergine e la testa di San Giovanni. La figura di San Domenico o è dipinta a nuovo, od è una parte aggiunta; guasto è pure il fondo. Francesco Mariani lo restaurò nel 1566, e dopo quel tempo ebbe a soffrire nuovamente per l'incuria, nella quale fu tenuto. Sino dalla prima soppressione dei conventi il refettorio fu venduto e fu poi destinato ad uso di serra per gli agrumi nella stagione invernale. Dipoi l' affresco venne difeso da una specie di credenzone, da aprirsi e chiudersi per meglio custodirlo. Quantunque l' Italia sia ricca d' opere dell' Angelico, e questo dipinto abbia sofferto in più modi, pure è da deplorare che sia stato tolto dal posto pel quale fu fatto. Presentemente trovasi esposto nel Museo del Louvre.

Vol. II, pag. 385.

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE, E I MIRACOLI DI SAN DOMENICO.
di Angelico da Fiesole, Tavola al Louvre.

l'Altar Maggiore di San Domenico fu restaurata da Lorenzo di Credi nel 1501.[1] Essa rappresenta la Vergine circondata da angeli e seduta in trono col Bambino fra i Santi Pietro, Tommaso d'Aquino, Domenico e Pietro martire. Il quadro che in origine andava ornato di cuspidi, fu ridotto a forma rettangolare, sostituendo copie ai Santi primitivi dei pilastri. La predella di questo quadro insieme col Ciborio sono tra le migliori pitture del Maestro, le cui rappresentazioni, secondo il Vasari, eran tanto belle da non stancarsi mai di guardarle.[2] La predella, dopo esser passata in più mani, vedesi ora esposta nel Museo Nazionale di Londra.[3]

Museo del Louvre.

Secondo il Vasari, il più bel quadro della chiesa di San Domenico era quello dell' Incoronazione della Vergine, nel quale, Fra Giovanni da Fiesole « avanzò

[1] Vedi *Cronaca* del Convento di San Domenico in Fiesole, riferita dal P. Marchese in nota alla pag. 332 del vol. I, intorno ai danni sofferti dall'affresco ultimamente descritto, e che dal Capitolo di San Domenico fu in questi ultimi tempi portato, insieme colla parete, a Firenze. Vedasi il P. Marchese, a pag. 338 del Vol. I, op. cit.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 29.

[3] La predella divisa in cinque scompartimenti rappresenta in mezzo a una gloria d'angeli la resurrezione di Cristo. Dai lati vedonsi inginocchiati, una gran quantità di Beati, di Patriarchi e di Profeti, con la Madonna, San Giovanni Battista, gli Apostoli e molti Santi dell' ordine Domenicano, formando fra tutti il numero di dugento e sessantasei figurine. Da ultimo, dopo essere passato in varie mani, si trovava nella raccolta del banchiere Valentini a Roma, e nel 1860 fu comperata dal Governo Inglese per la Galleria Nazionale di Londra, dov' è esposta col num. 663. Due piccole tavolette coi Santi Matteo e Marco, che un tempo facevano parte dei Santi dipinti nei pilastri, noi le abbiamo vedute nella raccolta del signor Federico Reiset a Parigi. In questi giorni veniamo a conoscere che presso il signor Stefano Bardini a Firenze trovasi un ciborio, il quale si tiene essere quello stesso che si ricorda dal Vasari e che formava parte del quadro ora descritto. Per quanto però ci vien detto, la pittura sarebbe assai male ridotta, e mancante d'alcune parti. Nella cornice attorno al vano del ciborio vedonsi sei graziose figure di angioletti che rammentano quelli eseguiti dall' Angelico nel gran tabernacolo già ricordato nella Galleria degli Uffizii. Superiormente sul davanti rappresenta la mezza figura di Cristo, avendo da un lato la sola figura d'un angelo in ginocchio, guasta anch' essa, e più in alto la por-

se stesso e mostrò la somma virtù sua e l'intelligenza dell'arte. »[1]

I danni sofferti da questo quadro, ora collocato al num. 214 nel Louvre, sono tali da avere per essi assai perduto del suo primitivo carattere, pure conservando quel tanto ch'è bastevole a giustificare l'entusiastico giudizio del Vasari. La sua predella contiene sette piccole composizioni, eseguite con quell'amore e quella finitezza che già notammo nelle altre predelle della chiesa del Gesù a Cortona. Ma anche queste piccole storie sono tutte più o meno guaste ed offese, e vennero di recente insieme con la tavola restaurate.[2]

Una terza tavola ricorda il Vasari come dipinta dall'Angelico per questa chiesa di San Domenico, ed è un'Annunziazione dell'Angelo a Maria con cinque storie della vita della Vergine dipinte nella predella, la qual tavola è scomparsa da Fiesole dopo che il Vasari scrisse le sue biografie.[3]

Galleria di Londra.

zione d'una seconda figura d'angelo. Nella Galleria di Londra vedesi sotto il num. 582, un altro quadretto dell'Angelico rappresentante l'adorazione de' Magi, che si trovava dapprima nella raccolta Rosini in Pisa e poscia in quella dei signori Lombardi Baldi di Firenze. Questa pittura però benchè mostri d'avere i caratteri delle opere del nostro maestro, non deve annoverarsi fra i meglio dei suoi lavori. E se si osserva attentamente è facile riconoscere, specialmente nella Madonna col putto, piuttosto che la mano dell'Angelico quella di alcuno de' suoi assistenti.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 30.

[2] Le storie rappresentano i soliti episodi della vita di San Domenico, tranne la tavoletta di mezzo, sulla quale dipinse una Pietà; ossia il Redentore morto che per metà della persona esce dal sepolcro colle braccia distese e le mani aperte mostrando le Stimate. Ai lati vi sono la Madonna e San Giovanni seduti.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 30. Il Padre Marchese (op. cit., vol. I, pag. 333) racconta, che fu venduto questo dipinto nel 1611 per il prezzo di 1500 ducati al duca Mario Farnese; sostituendogli nella chiesa una copia, la quale andò poscia smarrita. Nel Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 510 in nota, si aggiunge, che fu comprato dal Farnese per il duca di Lerma che voleva metterlo in una sua cappella nella chiesa del collegio di Vagliadolid, dell'ordine dei Domenicani. Una Annunziazione

La tavola con la Vergine e il Bambino dipinti fra Santi ed Angeli, che un tempo vedevasi nella chiesa di San Girolamo di Fiesole e della quale avremo occasione di parlare più tardi, non è opera condotta dalla mano dell'Angelico.[1]

La chiesa della Santissima Trinità in Firenze ottenne da lui uno dei suoi migliori lavori, la Deposizione cioè dalla Croce, oggi collocato col num. 34 nella locale Accademia delle Belle Arti.[2] In questa tavola il tipo, le forme, le proporzioni ed il carattere delle figure, ma specialmente del Redentore morto che dai discepoli viene staccato dalla croce, sono d'una bellezza veramente rara, come sono ricchi d'attrattiva e di passione gli episodii e i movimenti di ciascuna delle figure in esso rappresentate.

Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

In questa bella composizione si riscontrano tipi, forme e caratteri di figure, di movenze, di panneggiamenti, insieme con un disegno e una tecnica esecuzione, che rivelano una grande rassomiglianza tra l'arte dell'Angelico e quella di Masolino e di Masaccio. Il paesaggio nel fondo del quadro mostra sempre i soliti caratteri e anche le consuete imperfezioni di prospettiva, come riscontransi nei Giotteschi; ma anche questo talmente subordinato al rimanente delle parti essenziali del dipinto, che ne risulta pur sempre un perfetto accordo. I piccoli Santi nei pilastri son pure tra i più bei lavori

con cinque storie della vita della Vergine nella predella trovasi nella chiesa del già convento di San Giovanni dei Francescani a Montecarlo presso San Giovanni di Valdarno. Forse potrebbe essere questa la copia che era rimasta nel Convento di San Domenico e rammentata dal Padre Marchese.

[1] Trovasi registrato col num. 97 tra i quadri del Museo Napoleonico al Louvre.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32. Questa tavola al tempo del Richa si trovava sempre nella sagrestia. Vedi Richa, vol. III, pag. 159.

del Maestro, come sono anche la parte meglio conservata del dipinto.[1]

Galleria dell' Accademia di Belle Arti.

Per il convento del Bosco dei frati del Mugello, dipinse l'Angelico una tavola che ora trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti. La pittura rappresenta la Madonna seduta in trono col Bambino, in mezzo a due Angeli, con ai lati San Francesco, San Pietro martire, Sant'Antonio, San Cosimo e San Damiano. Nel mezzo della predella avvi la Pietà e dalle parti San Pietro e San Paolo apostoli, San Bernardino e tre altri Santi.

In questa Galleria conservasi pure un' altra tavola dall'Angelico lavorata per il Monastero di Annalena a Firenze.[2] È dipinta la Vergine seduta in trono col putto in braccio. Davanti al trono stanno in ginocchio San Cosimo e San Damiano; alla destra i Santi Marco, Giovanni Evangelista e Santo Stefano; alla sinistra, i Santi Domenico, Francesco e San Pietro martire; ai lati del trono invece quattro Angeli per parte. Questo quadro che doveva essere uno dei più belli del Maestro, fu molto mal ridotto.[3]

L' Angelico dipinse anche un affresco nell' arco sopra la porta di San Domenico in Firenze, ed un'Annun-

[1] È veramente un danno grave che questa importante tavola abbia sofferto ed anche subito restauri da alterarne la freschezza e l'armonia del colorito, la bellezza delle forme e l'espressione, come ne fa testimonio quel che è rimasto dell'originale pittura e che ancor meglio è dimostrato dalle figure dei pilastri. Le tre storie nelle cuspidi le abbiamo già ricordate come lavoro di Don Lorenzo monaco, nella vita di quel pittore.

[2] Vedi Vasari, vol. IV in nota.

[3] Il primo è indicato col num. 19 ed il secondo col num. 20. Questi due dipinti hanno molto sofferto, specialmente il secondo. Il colore è scomparso lasciando in gran parte scoperta la sottoposta preparazione, e in talune parti sino al bianco della imprimitura. Sembra che la pittura sia stata malamente lavata con corrosivi, ma per fortuna, non fu mai restaurata con colori.

ziata per la chiesa di San Francesco fuori di Porta San Miniato. In Santa Maria Novella, oltre quelle già accennate, dipinse delle piccole storie sul cero pasquale e su alcuni reliquiarii.[1] Tutte queste opere però andarono perdute fuori di tre dei quattro reliquiarii, dipinti dall'Angelico per commissione di Frate Giovanni Masi, monaco del convento di Santa Maria Novella, i quali si conservano ancora nella Sagrestia.[2] Su uno è rappresentata in piedi la Vergine col suo Divin Figliuolo in braccio, quattro Angeli attorno ed il Padre Eterno in alto. Nella base sonvi le mezze figure di San Domenico, San Tommaso d'Aquino e San Pietro martire. Nella parte superiore del secondo è dipinta l'Annunziazione,[3] e nella inferiore l'Adorazione dei Magi. Nella base sonvi le figure di alcune Sante Vergini e la Madonna col figliuolo in braccio. Il terzo rappresenta l'Incoronazione della Vergine fra una quantità di Santi. Nella base avvi la Madonna e San Giuseppe che adorano Gesù Bambino. Il quarto dicesi trafugato.

Convento di Santa Maria Novella.

Questi reliquiarii possono annoverarsi fra i più squisiti lavori dell'Angelico, e si possono anzi dire tre veri gioielli, come di meglio non potevano uscire dalle mani di così valente pittore.

Il Vasari ricorda una Madonna con San Giovan Batti-

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 31 e 32.

[2] Vedi Richa, op. cit., vol. III, pag. 49 e Padre Marchese, vol. I, pag. 387. Questi tre quadretti passarono in questi giorni nel Museo di San Marco.

[3] Di questa Annunziazione avemmo occasione di parlare, quando si tenne discorso di quella di Cortona e dell'altra in San Marco di Firenze, alla quale più che alla prima rassomiglia, con la sola variante, che questa di Santa Maria Novella ha il fondo dorato e arabescato, il pavimento coperto di tappeto rosso ricamato in oro, nel mezzo del quale e davanti alla Vergine sta collocato un vaso con fiori. Superiormente vedesi il Padre Eterno con angeli campeggiare sull'azzurro del cielo e la colomba librata sul capo della Madonna chiusa entro un cerchio dorato, che spande attorno a sè raggi di luce.

Galleria Pitti. sta, San Domenico, San Tommaso e San Pietro martire, dipinta per le monache di San Pietro nel monastero di San Felice in Piazza.[1]

Per la chiesa di Santa Maria Nuova dipinse l'Angelico un' altra Incoronazione della Vergine che è un vero capolavoro. Galleria degli Uffizii. Collocato oggi nella Galleria degli Uffizii, è un quadro stupendamente composto e soprattutto notevole per l'espressione del più puro sentimento religioso che trasparisce da ogni sua parte.[2]

[1] Vasari, vol. IV, pag. 34-35. Un quadro coll' identico soggetto trovasi registrato al num. 373 nella Galleria Pitti e vuolsi sia quello stesso del monastero di San Felice. Ma l'esecuzione di questa pittura non è del nostro maestro e deve essere certo una copia, quand' anche non sia stata rifatta interamente a nuovo.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 35. Questa tavola è esposta nella Galleria col num. 1290. Tanto è bella la descrizione che di questo dipinto fa il Padre Marchese (op. cit., vol. I, pag. 343 e seguenti) che noi stimiamo utile di qui riportarla:

« Questa tavola della Incoronazione è alta e larga intorno a due » palmi e mezzo. Nella parte superiore una lucentissima raggiera d'oro » parte dal centro a guisa di sole e forma il fondo del quadro; nel mezzo » è la Beata Vergine seduta alla destra del Figlio. In luogo di essere ve- » stita di bianco, come per consueto sono le sue Vergini incoronate, ha » il manto di un bello azzurro trapuntato di piccolissime stelle d'oro; » le mani dolcemente incrociate sul petto; il volto e la persona alquanto » inclinati, con atti di affetto insieme e di riverenza. Il Verbo Divino, » ugualmente che la madre, ha il manto azzurro e la tunica color della » rosa: non incorona altrimenti Maria, ma pone una lucidissima gemma » nel serto di lei. Concetto supremamente mistico, la cui significazione » riserbò a sè il devoto pittore. Una schiera di Angioli, quanto mai possa » dirsi bellissimi, le fan vaga corona, gli uni intenti a suonare ogni sorta » di istrumenti, gli altri più prossimi al trono, tenendosi per mano in » atto di danza. Due più sotto, prostrati in profonda adorazione, con i » turriboli incensano; altri due traggono dall' arpa celesti melodie. Tra- » luce dal volto e dalle movenze di tutti una grazia, un' estasi, un af- » fetto maraviglioso, onde a quella vista ricorrono tosto al pensiero le » parole di Dante:

Ed a quel mezzo con le penne sparte
  Vidi più di mille angioli festanti
  Ciascun distinto e di fulgore ed arte.
Vidi quivi a' lor giuochi ed a' lor canti
  Ridere una bellezza, che letizia
  Era negli occhi a tutti gli altri Santi.

Paradiso, Canto XXXI.

» Nella parte inferiore del quadro, con ordine bellissimo, dispose a

Noi amiamo di qui ricordare in questa stessa Galleria tre tavolette, evidentemente parti di una predella, le quali mostrano pari bellezze della tavola or ricordata.

In una di esse è rappresentato il matrimonio della Vergine, che è fra le migliori composizioni del Maestro, unendo essa tutte le qualità Giottesche alla perfetta dolcezza del sentimento e alla grazia delle forme solita a trovarsi nei lavori dell'Angelico.[1] Pari bellezze si riscontrano nelle altre due, rappresentanti la prima, il Transito della Vergine,[2] e la seconda, San Zaccaria nell' atto di scrivere il nome del figlio Giovanni.[3]

In altro luogo noi abbiamo osservato come l'Angelico studiasse l' Orcagna.[4] La composizione, nella quale

» destra ed a sinistra gran moltitudine di Santi, che par veramente che, » giusta l' espressione dell'Alighieri, si letiziino di quella vista, e di » quei suoni celesti. Sono da una parte San Niccolò di Bari, Santo Egi- » dio abate, San Domenico, San Girolamo, San Benedetto, San Pietro » e San Paolo apostoli, con altri assaissimi: dall'altra banda sono » Santa Maria Maddalena, Santa Caterina vergine e martire con altra » bella schiera di Sante, fra le quali ritrasse pure due Santi, cioè » Santo Stefano protomartire e San Pietro martire domenicano; forse » perchè il primo è dalla Chiesa dato a proteggitore del debol sesso, ed il » secondo ebbe in pregio singolare la verginità. Rendere ragione della » impressione che produce questo dipinto, stimo malagevole alla più » scorta eloquenza. Il cuore ha un linguaggio, cui non risponde sempre » la parola, e noi non possiamo giammai contemplare questo quadro » senza sentirsi innamorati del cielo. Oh simile a questo siano tutti » quelli adoperati dalla Chiesa cattolica, ch' agli infelici da lei divisi » nelle credenze sarà tolta molta cagione di calunniare il culto delle » sacre immagini, se più della parola stessa sanno persuadere l' amore » della virtù! Non possiamo nel tempo stesso non lamentare l' impron- » titudine di chi collocò presso questa celeste visione dell' Angelico » la sconcia nudità della ninfa dell' Allori, quasi volesse rintuzzare o » sminuire l' effetto religioso prodotto dal primo. Come opera d' arte » questo dipinto ha lode di un buon disegno, di freschezza e trasparenza » nel colore; nell'arieggiare dei volti è vario, espressivo e devoto; nelle » pieghe rarissimo; in breve, tale che di più non è dato desiderare. »

[1] È indicato col num. 1178.

[2] Idem col num. 1184.

[3] Idem col num. 1162.

[4] Vedasi la *Vita di Orcagna*, pag. 136 e pag. 140.

questo studio è più evidente, è a parer nostro il Giudizio Universale, il cui primo esemplare abbiamo già veduto insieme colle storie della vita e della morte del Nostro Signore nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, [1] soggetto più volte ripetuto dall'Angelico, il quale ne eseguì un magnifico esemplare per la chiesa degli Angeli a Firenze. [2] Senza mutare la forma tradizionale di questa rappresentazione, vedesi in alto circondata dai Serafini e dai Cherubini la figura di Cristo Giudice, verso cui sono chiamate le anime dal suono della tromba degli Angeli. Inferiormente avvi alla sua destra il Paradiso, nel quale gli eletti sono inginocchiati in atto di preghiera; fra essi si vede un frate abbracciato da un angelo, e più da lunge altri angeli che danzano in un prato fiorito, e che per una porta conducono al Paradiso gli eletti.

Galleria dell' Accademia di Belle Arti.

Con la danza l' Angelico ha voluto esprimere la gioia dei celesti, ricordando interamente l'identico soggetto trattato dall'Orcagna nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, ma dall'Angelico perfezionato con un sentimento più squisito tanto del concetto, dei tipi, dei caratteri e dei movimenti, quanto del panneggiare. Alla sinistra del Salvatore stanno i reprobi e i demoni, che lottano con le anime dannate. Inspiratosi all'Inferno di Dante, egli vi assegna, con grande imparzialità, una moltitudine di persone d' ogni classe e d'ogni ceto. Ma in questa scena di dolore e di tormenti non essendo il soggetto conforme all'indole mite e religiosa dell'Angelico, ei non vi si mostra così grande come nelle altre parti. Nella gloria infatti e nella danza degli Angeli coi beati, esprime intera la calma e la gioia degli eletti, e forse si

[1] Vedasi a pag. 170.

[2] Questa tavola trovasi anch' essa nella Galleria dei quadri all' Accademia di Belle Arti in Firenze, ov' è indicata sotto il num. 41.

potrebbe osservare che l'Angelico dopo essersi esaurito nelle dolci e beate espressioni, nei belli e nobili lineamenti di Santi, Angeli ed eletti, si mostra relativamente manchevole rispetto alla figura di Cristo. La quale, se troviamo piena di quiete e di nobile riposo, tuttavia, nel suo tipo arcaico, sembra a noi che al paragone delle altre figure sia troppo convenzionale. Abbiamo in questo giudizio finale una composizione del secolo XIV riprodotta dall' Angelico con quei pregi e caratteri propri, che tanto lo distinguono da tutti gli altri grandi pittori. Con tutto ciò dobbiamo riconoscere che paragonandola a quelle di Giotto e dell' Orcagna, l' Angelico non giunge nella propria alla forza e vigoria dei caratteri, che vediamo invece nei lavori dei due grandi maestri che lo hanno preceduto, pure essendo vero che nel suo genere non si mostra l' Angelico men grande di loro. [1]

[1] Questa è, fra le tavole custodite in questa Galleria, una delle meglio conservate. Altri dipinti dell' Angelico si trovano ricordati in questa raccolta degli antichi maestri, ma essi sono d'un' importanza minore. Il Cristo morto portato dagli Apostoli e dalle Marie al sepolcro che trovavasi nella Confraternita della Croce al Tempio (vedasi Vasari, vol. IV, pag. 34) ed è oggi indicato in questa Galleria col num. 40, è una pittura che nella esecuzione non giunge alla consueta perfezione del maestro, e fu inoltre molto restaurata nei tempi passati. Una incoronazione della Vergine è indicata col num. 36 e un Cristo crocifisso, pur guasto in parte dai ritocchi è ricordato col num. 37. Sotto il num. 38 sono registrati due soggetti dipinti in un sol quadro rappresentanti, nella parte superiore la Pietà con alcuni emblemi allusivi a diversi fatti della Passione di Nostro Signore, mentre nell' inferiore è dipinta l' adorazione dei Re Magi. È pittura in parte maltrattata dai ritocchi, la cui esecuzione, più che all' Angelico, devesi a qualche suo debole seguace. Col num. 50 è indicata una tavola con San Tommaso d'Aquino che disputa di Teologia, presenti i suoi discepoli. In basso si vedono Willielmo, Averrois e Sabellico, e nei due tondi all' estremità vedonsi due figurette rappresentanti la Teologia speculativa e la Teologia pratica. Anco questi due dipinti, i quali provengono dal convento di San Marco, non mostrano le qualità proprie dell' Angelico, e devono essere stati eseguiti da qualcuno dei suoi assistenti. Un' altra tavola dobbiamo ricordare in Firenze ed è quella posseduta dall' Arcispedale di Santa Maria Nuova, rappresentante la Vergine seduta in trono col Putto e quattro Angeli ai lati in atto di adorare, dipinti su fondo grigio chiaro. È un lavoro che ri-

Galleria dell' Accademia di Belle Arti.

Galleria dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova.

Galleria Dudley a Londra.

Lo stesso soggetto, e concepito nella stessa maniera, trovasi nella raccolta dei quadri di Lord Dudley a Londra, proveniente dalla Galleria del Cardinale Fesch di Roma, sul qual quadro si possono fare le stesse osservazioni; che la parte migliore cioè, è quella ove sono figurati gli eletti. In questo quadro però le figure in generale sono eseguite con più franchezza del consueto, ma è vero pur anco che esse non mostrano quella quiete e quel riposo che tanto si ammirano nel precedente esemplare. [1]

Galleria Corsini a Roma.

Un altro esempio di questa rappresentazione l'abbiamo in un quadro nella Galleria Corsini a Roma; ove il Salvatore seduto sulle nuvole tiene colla mano sinistra aperto ed appoggiato al ginocchio il libro, mentre coll'altra mano sollevata maledice i reprobi, il quale movimento in parte ricorda quello del Salvatore giudice che vedesi nel Giudizio Universale del Camposanto di Pisa. [2]

In questa Galleria trovansi due altre tavolette dell'Angelico molto mal ridotte dal restauro e dal ridipinto. In una vedesi rappresentata la discesa dello Spirito Santo, che ricorda come composizione il modo dei Giotteschi. Nella seconda l'Assunzione di Cristo in Cielo. [3]

corda alcuni di quelli eseguiti nelle scale del convento di San Marco. Ma anche in questo non ci pare di vedervi le qualità proprie del maestro, ma lo crediamo piuttosto un bel lavoro di qualche suo scolaro od assistente.

[1] Tavola alterata nella forma e manomessa dal restauro e dai ritocchi.

[2] Oltre i danni patiti dal restauro, dai ritocchi e dalle cattive vernici, che sfigurano il dipinto, anche questa tavola è stata in parte mutilata. Le figure sono più piccole che negli altri giudizii finali fin qui ricordati. Un giudizio finale abbiamo veduto nella chiesa dei Cappuccini a Leonforte in Sicilia statovi regalato dalla famiglia Branciforti Trabia. La composizione sembra quella stessa del quadro nella Galleria Dudley; ma per avere patito molto restauro ed essere stato ridipinto a olio, per il poco tempo datoci d'esame, e per la non buona luce avuta nell'esaminarlo, non possiamo dire con certezza se sia un lavoro originale oppure una vecchia copia, alterata dal ridipinto.

Chiesa dei Cappuccini a Leonforte in Sicilia.

[3] Sono indicate coi num. 22 e 24.

Galleria di Torino.

Nella Galleria di Torino trovansi due graziosissimi Angioletti inginocchiati sulle nuvole in atto di pregare,[1] certo superiori di bellezza all'altra tavola colla Madonna seduta in trono col Bambino sulle ginocchia, posseduta dalla stessa Galleria,[2] e come i primi attribuita all'Angelico.

Galleria di Parma.

In una stanza già destinata a magazzino nella Galleria di Parma abbiamo veduta una tavola o meglio un tabernacolo, rappresentante la Madonna seduta col Bambino in piedi sulle ginocchia, sette Angeli intorno e nella parte più bassa del quadro le figure di San Francesco e San Domenico che si abbracciano. Dalle parti, quelle dei Santi Giovanni Battista e Paolo. Questo dipinto mostra tutti i caratteri delle opere dell'Angelico, benchè l'esecuzione non sia delle più perfette.[3]

Galleria del Vaticano.

Dello stesso autore trovansi nella Galleria del Vaticano altre due tavolette a suo luogo ricordate che facevano parte del quadro ora a Perugia. Avvi pure un terzo quadretto che è una specie di reliquiario, ov'è dipinta la Vergine seduta in trono col Bambino appoggiato sul braccio sinistro di lei, la quale nella destra sollevata tiene una rosa. Il putto si tiene con una mano al manto della Vergine, mentre, guardandola, le accarezza coll'altra il mento. Ai lati del trono stanno gli Angeli, ritti in piedi in atto reverente e colle mani giunte in atto di pregare. Sul davanti con un ginocchio a terra e le mani sollevate, trovasi da un lato Santa Caterina ri-

[1] Sono indicati coi num. 94-96. I fondi sono dorati a nuovo. Queste tavolette furono comperate a Firenze dai fratelli Metzger.

[2] È indicata col num. 93 e apparteneva al signor Achille Sandrini. L'esecuzione di questo dipinto devesi forse in parte a qualche assistente dell'Angelico.

[3] Dietro alla tavola vi era un cartello, il quale indicava Benozzo Gozzoli come autore del dipinto, e diceva che n'era stato possessore il signor Rosini di Pisa. Dacchè furono scritte queste pagine, il quadro fu collocato nella Galleria, ove trovasi indicato sotto il num. 429.

volta ad osservare la Vergine, e dall'altro San Domenico con un ginocchio a terra, ma rivolto allo spettatore. Nella destra tiene il giglio, e coll'altra mano appoggia al ginocchio il libro chiuso. Il fondo è tutto dorato e finamente rabescato con fiori. I caratteri di questo grazioso e nobile dipinto e la forma del quadro son tali, da farci pensare se mai non fosse questo il quarto reliquiario che un tempo trovavasi in Santa Maria Novella.[1]

Parigi.

A Parigi presso il signor Triqueti abbiamo veduto, molti anni or sono, uno squisito lavoro dell'Angelico, nel quale è rappresentata sotto un baldacchino la Vergine seduta in trono, col Putto sulle ginocchia, che benedice un prelato a lui davanti inginocchiato e presentatogli da San Pietro, presso il quale sta da un lato San Paolo e dall'altro San Giorgio. Ai lati del trono sonvi due Angeli per parte. Nel fondo è dipinto un giardino con fiori e frutta. Sul rovescio della tavola eravi il busto di Nostro Signore, oggi separato dal dipinto principale, per essere stata la tavola segata in due.

Museo del Louvre.

Non è invece dell'Angelico la tavola rappresentante la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia, e quattro Angeli dietro al trono, con ai lati i Santi Battista, Francesco d'Assisi, Lorenzo, Girolamo, Cosimo e Domenico, passata dalla Galleria Campana al Museo Napoleonico del Louvre, dov'è registrata al num. 97.

Questa tavola, con le sue cinque storie nella predella, quattro delle quali risguardanti i Santi dipinti nella tavola e la quinta nel mezzo rappresentante la Pietà, ha tre Santi per parte nei pilastri e fu creduta quella che un tempo trovavasi a Fiesole nella chiesa di San Gi-

[1] Questo quadro formava parte della raccolta del conte Bisenzo a Roma, dopo la morte del quale passò in quella di Lord Dudley, e da ultimo, mediante cambi di quadri ed un compenso in denaro, è venuto ad ornare la Galleria del Vaticano.

rolamo.[1] I caratteri del dipinto non confermano l'ipotesi, bensì lo fanno riconoscere o per una copia d'altro dipinto del Maestro, o per una composizione da lui fatta eseguire da qualche scolare, la cui maniera ricorda quella di Andrea da Firenze. Molto giustamente trovasi esposta nella Galleria del Louvre come opera della scuola dell'Angelico.[2]

In Inghilterra, alla grande Esposizione di oggetti d'arte fatta a Manchester, trovavasi la bella tavoletta dell'Angelico, rappresentante la morte della Madonna, stata un tempo attribuita a Giotto,[3] oggi proprietà del signor Fuller Maitland.

Manchester.

Alla stessa Esposizione vedevasi anche la porzione d'un affresco dell'Angelico, rappresentante in grandezza naturale la testa di Cristo morto, con parte delle spalle, del petto e del fondo.[4] Nella Galleria Maitland viene anche indicata come opera dell'Angelico un'Assunzione della Vergine con San Francesco e San Girolamo inginocchiati accanto alla tomba di lei. Ma i caratteri della pittura non sono quelli dell'Angelico e ricordano invece quelli di Andrea da Firenze.[5]

Londra.

Nella Galleria Barker, in Londra, abbiamo veduto ben conservato un bel quadretto dell'Angelico rappresentante la Madonna seduta col Putto in braccio, cinque Angeli ai lati, due dei quali col turibolo in mano, e gli altri tre che tengono un drappo steso dietro il trono della Vergine. Sul davanti vedesi da un lato una Santa inginocchiata, e di contro un Angelo.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 31 in nota. Nel Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 513, si aggiunge, che il quadro era nella cappella Ricasoli in San Girolamo di Fiesole.

[2] Vedi M. F. Reiset, *Notice des Tableaux du Musée Napoléon III*, Paris, 1864.

[3] Vedasi la nota alla nostra vita di Giotto, vol. I, pag. 586.

[4] Di proprietà di R. D.r Gillis.

[5] Le figure sono una metà circa del naturale.

Glasgow.

Nella Galleria del duca di Hamilton presso Glasgow abbiamo veduto le mezze figure d'un angelo e della Vergine, che sono parti state segate da una tavola col soggetto della Annunziazione. I caratteri del dipinto sono dell'Angelico; ma non sappiamo dire donde questo quadro provenga. Le figure dovevano essere d'un quarto circa della grandezza naturale; i fondi, originariamente dorati, furono ricoperti di colore. [1]

Djakovo in Croazia.

Ma un'opera di merito veramente superiore e nella quale l'Angelico per la severità della composizione, per la forza dell'azione drammatica e della espressione, si accosta più che con qualunque altra ai lavori di Giotto, è una tavoletta con due soggetti riuniti, rappresentanti, l'uno, San Francesco quando riceve le Stimate e l'altro il martirio del Domenicano San Pietro. Nel primo di questi soggetti vedesi San Francesco con un ginocchio a terra, le braccia sollevate con le mani aperte, il capo alzato, quasi rapito in estasi, che pieno di forza fissa intenso lo sguardo nel Salvatore. Questi gli apparisce in Cielo come quando fu crocifisso. Invece della Croce ha sei ali come i Serafini e attorno al capo l'aureola colla croce, spandendo attorno a sè raggi di luce. Dal costato, dalle mani e dai piedi partono altri raggi di luce a guisa di frecce, le quali vanno a ferire il costato, le mani ed i piedi del Santo. La scena ha luogo in un paese deserto e scosceso quale era la Vernia; ed un ruscello scendendo dal fondo viene a scorrere sul davanti separando, da un lato, il terreno in due parti. Sul ruscello è collocata per traverso una tavola, che serve di ponte. Dietro al Santo

Oxford.

[1] Nella Galleria dell'Università di Oxford è indicato come opera dell'Angelico un piccolo trittico. Nel centro sta la Vergine circondata dagli Angeli, e sugli sportelli vedonsi San Pietro e San Paolo. Questa pittura che ha sofferto danni, mostra, è vero, la maniera dell'Angelico, ma ci lascia dubbiosi se essa sia veramente stata condotta dalla mano di lui.

si alza un enorme scoglio, e dall'altro lato del ruscello, in qualche lontananza, si vede un frate che uscendo dalla cella, mentre si spinge innanzi per osservare, tiene la mano destra alla fronte, come per ripararsi dai raggi di luce che manda il Salvatore. Pochi alberi selvaggi e la scoscesa montagna chiudono questa scena piena di forza drammatica e dalla quale traspira quell'elevato e nobile sentire che qualificano le opere di sì grande maestro.

Nell'altra parte del quadro vedesi San Domenico incurvato e chino che manda sangue dalle ferite del capo. Mentre estenuato va perdendo le forze, vedesi il Santo far forza per reggersi appoggiando la mano sinistra alla terra, intanto che coll' indice dell' altra mano intriso nel proprio sangue scrive le parole: « Credo in *unum d'* [*eum*]. » Il guerriero che è in atto di ucciderlo, tiene il ginocchio della gamba sinistra appoggiato su lui, e presolo con forza colla mano sinistra per lo scapolare lo tira a sè, mentre coll'altro braccio sollevato stringe il pugnale e sta per vibrare il colpo fatale. Da un lato, alquanto lontano presso uno scoglio, sta il suo compagno[1] che ritto in piedi colle mani giunte e piegate al seno, e colla testa alquanto curvata verso destra sta osservando, con espressione di dolore, quella scena feroce. Dietro allo scoglio e dietro gli arboscelli si vedono altri guerrieri colla mano al pugnale in atto di osservare minacciosi il povero martire. La scena ha luogo in un paese deserto e scosceso come l'altro, nel cui fondo vedonsi alberi, nel mezzo, ma più lontano, un alto monte con qualche alberetto sulla cima, e più lunge ancora altre montagne che staccano sull'azzurro del Cielo. Alla sinistra di chi osserva vedesi piovere dal

[1] Mandando dal capo raggi di luce, si conosce essersi voluto rappresentare un Beato. Mancano però altri indizii esteriori per riconoscere a quale dei Beati questo frate domenicano appartenga.

Cielo un fascio luminoso attraverso a tre corone, che vanno a cadere sul capo del martire.[1] Quantunque questa scena di sangue non paia fatta per ispirare l'animo mite e amorevole dell'Angelico, tuttavia dimostra in essa più che in altre consimili rappresentazioni acconcia e vigorosa espressione, moderata e corretta da una grande verità. La qual cosa, insieme col modo squisito con cui fu eseguita, la rende meritevole per le sue bellezze di far riscontro alla prima. Queste attraenti pitture dell'Angelico noi le abbiamo vedute nella Grande Esposizione d'arte antica fatta a Vienna. Proprietario di questa tavola è Monsignor Strossmayer, vescovo di Djakovo in Croazia, ed è l'unica opera dell'Angelico che si trova in Austria.

Francoforte.

Nella Galleria di Francoforte si trova registrata al N. 13 una tavoletta dell'Angelico perfettamente conservata, e rappresentante una Madonna con sei Angeli; e nel Museo d'Anversa, registrata al N. 12, abbiamo pur veduta un'altra tavoletta ben conservata, che ritrae Sant'Ambrogio quando rifiuta l'entrata in chiesa all'Imperatore Teodosio.

Anversa.

Berlino.

Nella Galleria di Berlino vedesi, registrata al N. 60, ma assai guasta dal restauro, una Madonna fra i Santi Domenico e Pietro martire. Così l'incontro dei Santi Domenico e Francesco, e l'apparizione di quest'ultimo ai monaci d'Arles sono registrati coi num. 61 e 62. Anco questi lavori sono più o meno alterati dal restauro e dai ritocchi. Vedesi inoltre al num. 57 un Giudizio Universale, con una iscrizione contenente il nome del committente e il tempo, cui risale il lavoro, che è

[1] Una delle corone è d'oro e l'altre di color rosso. Fu detto da altri essere destinata la prima a San Francesco, e le altre due ai due santi martiri. I raggi che le attraversano, significano la grazia celeste concessa ai martiri ed al Santo confessore. Le figure sono di piccola dimensione, e la pittura è ancora bene conservata.

l'anno 1456, un anno dopo, cioè, la morte dell'Angelico.[1] Questa tavola è indicata come opera di lui e dello scolare suo Cosimo Roselli, ma si potrebbe anche credere che incominciata dall'Angelico, e rimasta per la sua morte incompiuta, fosse poi finita da altri. Se però dobbiamo giudicare da quanto vedesi presentemente, sembra piuttosto doversi questo lavoro attribuire a qualche debole seguace della maniera del nostro pittore. Nella parte superiore del dipinto si osserva, è vero, una maniera che si avvicina a quella di Cosimo Roselli, ma nella parte inferiore troviamo invece una esecuzione assai debole e dozzinale.[2]

Il Pontefice Eugenio IV ebbe certamente occasione di conoscere, come a suo luogo si è detto, Frate Angelico, allora quando si trovò, nel 1442 per la consacrazione della chiesa, ad abitare nel Convento di San Marco a Firenze. Noto per questo al Pontefice il merito del pittore Domenicano, che già tanto aveva fatto per l'arte e per la religione, ci sembra molto naturale che egli e non il suo successore Niccolò V, come vuole il Vasari, lo abbia chiamato a Roma.[3] Vuole infatti il Vasari, che occasione al viaggio di Roma fosse l'offerta fatta all'Angelico da Niccolò V di conferirgli l'Arcivescovado di Firenze rimasto vacante per la morte dell'arcivescovo Zabarella; e che essendosi umilmente scusato l'Angelico dall'accettare l'alta dignità, per non credere sè stesso adatto a gover-

[1] L'iscrizione è la seguente: « Hoc opus fec̄ . fieri . Jacob' . Lodovici . S' Iacobi . d̄ni: Lei . De . Villanis . pro . remedio . aie . sue . et . d̄ne . Magdalene . uxor . ejus . et . suorum . anno . domini . millesimo . CCCC . LVI . »

[2] Sulla fede del Fourtul (*De l'art en Allemagne*) il Marchese, nell'op. cit. vol. I, pag. 447, ricorda questo dipinto fra le opere dell'Angelico. Nella raccolta dei quadri Banneville venduta dal Christie a Londra nel 1854 si trovava un dipinto in tavola, attribuito all'Angelico, il cui stile ricorda molto questo del Giudizio Universale di Berlino.

Londra.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 35.

nare, proponesse in sua vece Frate Antonino dello stesso Ordine, che fu poi veramente Arcivescovo di Firenze.[1] Ma oramai tutti concordano a negare fede alla affermazione del Vasari, contro la quale sta prima di tutto la cronologia e poscia i documenti che furono trovati e fatti di pubblica ragione. Risulta infatti, che il 13 marzo del 1447 l'Angelico si trovava occupato a dipingere nella Basilica di San Pietro.[2] E a noi basta questo fatto a dimostrare che non Niccolò V, incoronato Pontefice solo il 19 marzo di quello stesso anno,

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 36.

[2] In questi anni, per i documenti pubblicati dal sig. Müntz da prima nella *Chronique des arts et de la curiosité* del 29 aprile 1876, e riprodotti nel giornale la « Nazione » del 18 Maggio, e da ultimo nella sua opera *Les arts à la cour des Papes* (op. cit., Paris, 1879, pag. 126) viene confermato che fu Papa Eugenio IV che chiamò l'Angelico a Roma per dipingere una cappella in San Pietro. Per questo lavoro l'Angelico aveva, com'ebbe poi ad Orvieto, ducati 200 d'oro, mentre i suoi aiuti avevano da 1 a 7 ducati al mese.

« 1447. 9 Maggio. A Pietro Jachomo da Furli dipintore a lavorato chon frate Giovanni a la chapella di Santo Pietro a di detto fl. tre . b . quindici e quali ebe di suo salario di 1.° mexe e XVIII dì e stato a lavorare cioè se partito da di XVIII di marzo per fino a di due maggio.

» 1447. 23 Maggio. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di Santo Pietro dell'ordine di Sant' Domenicho a di XXIII di maggio ducati quarantatre sol . vinti sette sono per la provisione di duc . 200 l'anno da di 13 di marzo per i sino a di ultimo di maggio prossimo a venire fl . XLIII . b . XXVII.

» A Benozo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella a di detto fl . diciotto, b . dodici e quali sono per sua provisione di f. VII il mese da di XIII di marzo fino a di ultimo di maggio prossimo.

» A Giovanni d'Antonio de la Checha (diminutivo di Francescha) dipintore a la detta chapella — ducati 42 bologn. per suo salario durante il medesimo spazio di tempo, a ragione di un fiorino il mese.

» A Charlo di ser Lazaro da Narni dipintore a la detta chapella, ricevuto la medesima somma per il medesimo motivo.

» A Jacomo d'Antonio da Poli, dipintore a la detta chapella, 3 fiorini per suo salario di tre mesi, cioè marzo, aprile e maggio.

» 1447. 1.° Giugno. A frate Giovanni da Firenze che dipinge nela chapella di Santo-Pietro a di detto fl . due . b . trenta nove sono per choxe assegnato aver spesi per bisogni di detta chapella. »

Risguardando il rimanente di queste notizie la pittura fatta per Niccolò V, avremo occasione di riportarle a suo luogo.

poteva avere chiamato l'Angelico a Roma, ma Eugenio IV, suo predecessore, morto il 23 febbraio di quell'anno. Ciò è anche confermato dalla inesattezza dell'altro particolare accolto dal Vasari, dell'offerta cioè fatta all'Angelico da Niccolò V, della sede arcivescovile di Firenze, la quale non nel 1447 era rimasta vacante, ma nel 1445, essendo in quell'anno soltanto morto l'Arcivescovo Zabarella, al quale successe veramente, come si è già osservato, Sant'Antonino dell'Ordine dei Predicatori, che faceva il suo solenne ingresso il 13 marzo del 1445, due anni prima cioè che Niccolò V fosse papa. Per il che, o devesi risguardare come non vera l'offerta dell'Arcivescovado, o ammessa per vera, quantunque fuori del Vasari nessuno l'abbia ricordata, essa deve attribuirsi ad Eugenio IV; e se fu l'invito la causa indiretta del viaggio dell'Angelico a Roma e della sua fermata, questo viaggio deve esser avvenuto nel 1445; nel qual caso s'intende e si spiega, come Niccolò V, dottissimo papa, continuasse a servirsi dell'Angelico, che già aveva dipinto per il suo predecessore. E la stessa libertà, della quale fece uso l'Angelico, conferma per noi la cosa, quand'anche mancassero i documenti che oggi possediamo e da cui è chiarita in modo sicuro. Avvenuta la morte di Eugenio IV e non sentendosi col successore di lui vincolato forse dalle personali attinenze che aveva col primo, fece per interposta persona [1] offrire i suoi servigi ai soprastanti dell'opera del Duomo d'Orvieto, cosa che forse non avrebbe fatta, quando la sua chiamata in Roma fosse stata opera di Papa Niccolò; salva l'ipotesi che il Nostro volesse sottrarsi al clima di Roma, in quei mesi tanto nocivo alla salute. Comunque sia, fu accolta con piacere la sua proposta ed i sopra-

[1] Vedi Luzzi, *Duomo d'Orvieto*, op. cit., pag. 432, documento 82.

stanti diedero incarico ad Enrico dei Monaldeschi di stringere coll'Angelico il contratto alle condizioni da lui indicate; [1] e il 14 giugno fu regolarmente stipulato, che egli si porterebbe ad Orvieto per dipingere la nuova Cappella insieme con lo scolaro suo Benozzo Gozzoli e i due garzoni Giovanni d'Antonio fiorentino e Giacomo di Poli, pattuendo per sè, pei mesi di giugno, luglio, agosto e settembre, una provvisione mensuale in ragione di 200 ducati d'oro all'anno, quella di 7 ducati il mese per lo scolare suo, e 3 pei due garzoni; oltre l'alloggio e le spese di vitto ragguagliate a lire 20 al mese con pane e vino a sufficenza e ancora oltre le impalcature pel lavoro, i colori e quanto altro fosse necessario per l'opera da eseguirsi. [2]

Duomo d' Orvieto.

Messosi l'Angelico al lavoro, condusse a termine il 28 settembre di quell' anno due scompartimenti della volta. In uno dipinse Nostro Signore in mezzo ad una gloria di Angeli in atteggiamento da Giudice. Nell' altro, dipinse sedici tra Santi e Profeti colla scritta: « Prophetarum laudabilis numerus » seduti sulle nuvole. Questa parte di lavoro è certo una delle più notevoli e grandiose produzioni dell'Angelico e tale da rivaleggiare coi dipinti che esso fece poi per Papa Niccolò V in Roma, che, come vedremo, sono l' opera più importante e più bella di questo grande pittore domenicano. Noi troviamo nella pittura di Orvieto espressione dolce, nobiltà di caratteri, forme elette, pose dignitose, un largo e facile panneggiare, un colorito piacente ed una condotta tecnica molto studiata, unitamente ad un fare largo e gran-

[1] Vedi Luzzi, ec., documento 83 a pag. 433.

[2] La minuta del contratto stretto dal Consiglio alla metà di giugno del 1447 descrive la caduta di Antonio Giovannelli, mentre era occupato ad erigere la impalcatura, per la quale si obbligò la fabbrica al sostentamento suo e in caso di morte, anche alle spese dei funerali. Vedi Della Valle, op. cit., pag. 307, i documenti nell' opera del Marchese, e il Luzzi, *Duomo d' Orvieto.*

dioso. Alcune parti non giungono alla bellezza delle altre, ma ciò devesi certamente non al Maestro attribuire, bensì al suo assistente Benozzo Gozzoli. Le ornamentazioni colle piccole teste entro riquadri, che a guisa di cornice racchiudono le due sezioni del soffitto, sono per certo opera degli altri suoi aiuti. Il Cristo Giudice è qui pure rappresentato, come negli altri suoi Giudizii Universali, con lo sguardo rivolto ai reprobi. Seduto sulle nuvole entro un cerchio di luce, con la destra levata in alto e la mano aperta, poggia la sinistra sul globo che sorregge col ginocchio, mostrando le Stimate. Sì in questa figura come nel rimanente di questo scompartimento, rispetto a quanto è rimasto d'antico,[1] noi non riscontriamo nè le stesse bellezze, nè la fine esecuzione che abbiamo osservata nelle figure dei Santi e dei Profeti, la quale differenza deve a parer nostro attribuirsi appunto all'aiuto maggiore o minore prestato da Benozzo al suo maestro. Il rimanente dei dipinti furono più tardi portati a compimento da Luca Signorelli, come avremo luogo di vedere nella vita di questo pittore. Compiuta una parte del lavoro e lasciati studi bastevoli per ornare d'affreschi una metà della cappella, il nostro pittore, dopo ricevuto il prezzo del lavoro proprio

[1] Il globo e la mano di Nostro Signore che vi posa sopra, come una gran parte del rimanente della figura, sono ridipinte. E fatta eccezione per gli angeli a sinistra dipinti attorno al cerchio, entro il quale siede Cristo, e per quelli posti nell'angolo inferiore da questo stesso lato, tutto il rimanente è più o meno ripassato con colore. Ma come si trova che Benozzo ritornò il 3 luglio del 1449 ad Orvieto chiedendo di continuare lui il lavoro abbandonato dall'Angelico e gli Operai prima di affidarglielo vollero fare esperimento del valor suo, così potrebbe anche essere che questo fosse il lavoro da lui eseguito per siffatto esperimento, una volta che appunto questo lavoro mostra i caratteri delle opere di lui. Comunque, sembra che l'esperimento non sia riescito, poichè dopo questo tempo non si fa più parola di Benozzo che certo non ebbe più a riprendere il lavoro incominciato dal suo maestro. (Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 531).

e dei suoi assistenti, fece il 28 settembre di quell'anno ritorno a Roma, nè più mai si portò ad Orvieto.[1] Qual fosse la causa, per cui l'Angelico più non si conducesse colà per adempiere l' obbligo assunto di portare a compimento l'opera già incominciata, non si conosce. Forse, dice il Padre Marchese, l'animo soavissimo del pittore ebbevi, oltre la morte del Giovannelli, altre cagioni di amarezza da parte degli Operai; quando non l' abbia tenuto lontano il desiderio di condurre a fine i dipinti a lui affidati dal novello Pontefice.[2] Da parte nostra troviamo quest'ultima ipotesi più accettevole dell' altra.

È certo però che l'Angelico da Orvieto fece ritorno a Roma, dove dipinse per il Pontefice Niccolò V uno « Studio » per il qual lavoro ebbe a ricevere il pagamento nell'anno 1449, come rilevasi dalla nota che qui sotto riportiamo.[3] Finito il qual lavoro, e desideroso fors'anco

[1] Padre Marchese, op. cit., vol. I. pag. 426.

[2] Idem., vol. I, pag. 429.

[3] Le seguenti notizie già pubblicate da E. Müntz, risguardano i lavori fatti dall' Angelico per Niccolò V.

« Il registro dell' anno 1448 è perduto, di maniera che ci è impossibile di sapere se l' Angelico rientrasse al servizio del Papa immediatamente dopo il suo ritorno da Orvieto.

» Il registro dell' anno 1449 esiste, ma a nulla serve: esso è talmente róso dall'umidità, che le pagine si polverizzano a man a mano che sono voltate. Ciò nonostante, sono riuscito a decifrare queste tre righe che non mancano d' importanza.

« 1449. Duc. 182 bol. 62 den. 8 in dipinture de lo studio di N. S. cioè per salari di fra Giovanni da Fze (Firenze) et suoi garzoni et altre chosette. »

Per questo « studio » si trova inoltre che nell'anno 1451 ai 16 di marzo furono a un altro frate Giovanni da Roma pagati 10 ducati per due finestre di vetro biancho a fatte nelo studio di N. S. una con Santo Lorenzo et Santo Stefano e nel altra la nostra Donna che sono in tutto brac. IIII a duc . 2 1/4 il braccio.

Cominciando dal 1449 non troviamo più traccie nei registri, assai completi e ben tenuti fino alla morte di Niccolò V, di frate Angelico o di Benozzo Gozzoli.

Trovando il Müntz, che in una delle finestre dell'odierna cappella

di rivedere la sua Fiesole, fece ritorno in Toscana, col pensiero probabilmente di recarsi al tempo stabilito ad Orvieto per soddisfare ai suoi impegni. Comunque sia, è certo che da Fiesole non si mosse che per far ritorno a Roma. Di fatti ai 10 gennaio del 1450 si trova l'Angelico priore del suo Convento di Fiesole, dove insieme coi suoi Frati fa mandato di procura ad un Fra Benedetto Bartolini.[1] Ed il Padre Marchese ci fa inoltre conoscere un documento trovato dal Canonico Benelli negli Archivii di Prato, dal quale si viene a sapere che l'Angelico nell'anno seguente 1451 (secondo lo stile nuovo 1452) si trovava sempre a Fiesole, dove i reggitori del Comune di Prato giovandosi persino dei buoni ufficii dell'Arcivescovo Antonino lo invitarono a dipingere la Cappella Maggiore della loro chiesa. Questo documento dimostra infatti come il 21 marzo di quell'anno Bernardo di Bandinello, provveditore della Cattedrale di Prato, spedisse un messo con lettera del Comune all'arcivescovo di Firenze, supplicandolo d'inviare l'Angelico a Prato. Nei giorni 29 e 30 il provveditore stesso segna le spese occorsegli per condurre da Firenze a Prato il pittore nostro, e sotto la data del 1° aprile si trovano annotate quelle sostenute per ricondurlo prima a Firenze e poscia a Fiesole. Nel 5 dello stesso mese si conosce, come rifiutando l'Angelico l'impresa, il provveditore del Duomo spedisse a Firenze un nuovo messo

vi sono i Santi Lorenzo e Stefano, che le storie di questi santi sono anche dipinte sui muri della cappella stessa e che per di più nei registri non si fa più menzione di fra Giovanni da Firenze, si domanda se mai non fosse questa cappella l'antico studio di Niccolò V. È vero che potrebbe « lo studio » essere stato convertito successivamente in cappella, ma la sua forma architettonica è tale che ci fa credere essere stata costruita fino dall'origine sua per uso di cappella anzichè per studio o gabinetto privato del pontefice.

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 531 in nota.

in cerca di pittori, dando la preferenza a Fra Filippo Lippi, che pose mano all'opera nel 1456.[1]

Avendo l'Angelico rifiutato un lavoro tanto importante, da interporre per fargliclo accettare persino l'autorità dell'Arcivescovo di Firenze, e pensando come persona tanto giusta si sottraesse all' obbligo suo per Orvieto, deve credersi che senza un forte motivo non si sarebbe indotto a lasciare in quell' età e in quelle condizioni la sua Fiesole per far ritorno a Roma. Motivo bastevole potrebbe però essere stato l' ordine forse mandatogli da Niccolò V, perchè si recasse di nuovo a Roma, a decorare nel Vaticano quella cappella, la quale porta anch'oggi il nome di quel Pontefice. I soggetti delle lunette illustrano la Vita e il Martirio di Santo Stefano. In quella a destra di chi entra è rappresentata l' Ordinazione e la Distribuzione di elemosine; nella seconda sopra la porta è ritratto il Santo, quando predica e subisce l' interrogatorio innanzi al Consiglio dei giudici in Gerusalemme; nella terza a sinistra l' avviarsi di lui al martirio che subisce. Nella volta e sui finti pilastri agli angoli di ciascun lato della cappella dipinse le figure dei Santi Anastasio,[2] Leo,[3] Tommaso d'Aquino, Ambrogio, Bonaventura, Agostino, Giovanni Crisostomo[4] e Papa Gregorio il Grande.

Cappella nel Vaticano.

Nella vòlta fece i quattro Evangelisti maestosamente seduti sulle nubi, coi loro simboli.[5] Non ostante che fosse vicino ai sessant' anni, mostrò tuttavia nella ese-

[1] Vedi Padre Marchese, tomo I, pag. 431-432 e 594.

[2] Trasportato su tela e in gran parte mancante del colore.

[3] Restaurato.

[4] Riportati su tela e in gran parte perduti.

[5] Il San Giovanni è imbrattato con colori, e San Marco danneggiato. Il Vasari (nel vol. IV, pag. 35) ricorda, che l' Angelico fece, ove il papa Niccolò V diceva la messa, una Deposizione dalla Croce, di cui s' ignora la fine, ed alcune bellissime storie di San Lorenzo, senza ricordare quelle di Santo Stefano.

SAN STEFANO CHE PREDICA,

SAN LORENZO CHE FA ELEMOSINA,

di Angelico da Fiesole, nella Cappella di Niccolò V in Vaticano.

cuzione di questa cappella vigore pari, se non superiore, a quello della sua migliore gioventù, tanto che mentre queste pitture uscivano l'una dopo l'altra dal suo pennello pareva ch'esse pigliassero nuova forza e vigore. Nell'Ordinazione di Santo Stefano rappresenta San Pietro che voltandosi dall' altare maggiore s' inchina al primo inginocchiato, per consegnargli, alla presenza d'altri sei discepoli, il calice. Non abbiamo, è vero, in queste pitture nè l' austera gravità di Giotto nè la forza vigorosa di Masaccio, ma abbiamo però l' espressione di un dolce e affettuoso sentimento di fraternità temperato da quello religioso.

Più grave e più nobile delle altre è la figura di San Pietro, il cui maestoso movimento lo mostra collocato in dignità e in grado superiore agli altri. Nulla del resto può essere immaginato di più devoto della espressione e dell' atteggiamento di Santo Stefano.

In questa pittura vedesi messo in prospettiva l' interno della chiesa che non solo è in armonia colle figure, ma è condotta con tanta bontà di stile architettonico da farci credere che dopo aver visto gli sforzi tentati da Masaccio e da altri fiorentini per migliorare anche questa forma dell' arte, egli, che sino allora aveva seguitate le massime giottesche, più non rimase indifferente a questi progressi, ma invece fu spinto a imitarli fors' anche dalla vista dei classici monumenti, dei quali mirava adorna Roma.

Come scena, in cui si vedono espressi i sentimenti della carità e dell' amore fraterno dell' Angelico, non poteva fare nulla di meglio di quanto ha fatto con la nobile e dignitosa figura di Santo Stefano, dipinto sulla soglia della chiesa nell'atto di porgere una moneta ad una donna di gentili lineamenti e coperta di lunghe vesti, la quale esprime così nel suo portamento come

nel suo sembiante una nobile e femminile modestia. Forse è la madre del fanciullo che le sta innanzi, attendendo con la mano levata l' elemosina. Il Chierico che dietro al Santo legge su un foglio, sembra occupato a chiamare uno alla volta tutti coloro che devono essere beneficati. Più indietro e nel mezzo del dipinto vedesi un vecchio colle mani giunte pregare tranquillamente, mentre altre persone di diversa età e sesso s' avvicinano al Santo man mano che si sentono chiamate, fra le quali va distinta la figura d' uno che s' avvicina, tenendo con una mano la gruccia e il cappello, mentre stende l' altra per avere l' elemosina. Sul davanti in atto di partire sonvi due donne, dalle forme consuete e coi lineamenti proprii delle figure dell' Angelico, le quali guardandosi in viso e portando l' una un cesto e l' altra una fiaschetta, mostrano la contentezza che provano per la ricevuta elemosina. Ad esse tien dietro la figura d'un uomo alquanto attempato. Il fondo del quadro è formato da edifizi in prospettiva muniti di torri e d' alberi, che staccano sull' azzurro del cielo. A rappresentare la povertà contegnosa e non ributtante e la modestia vergognosa del chiedere, nessuno era meglio atto dell' Angelico, il quale possedeva squisito il senso della pietà ed era scaldato da quei sentimenti generosi e gentili, che egli ha versati a piene mani in questa mirabile scena. Masaccio nel dipingere i poveri intorno a San Pietro erasi ben guardato da qualunque rappresentazione volgare, pure vestendoli in conformità del loro stato. L'Angelico diede ad essi lineamenti nobili, una squisita compostezza d' azione, un portamento grazioso e una tranquillità d' espressione, come nessuno avrebbe saputo dar loro; le quali, mentre stanno come prova del suo valore, dimostrano ancora l' atmosfera ideale e simpatica, in cui egli vivea, e come da nes-

sun altro pittore abbiamo veduto così limpidamente significata. In confronto della grandiosa figura di San Pietro che predica, dipinta da Masaccio al Carmine, sta in uno di questi affreschi quella di Santo Stefano con posa più tranquilla e facendo nel parlare quello stesso movimento, che davanti a Massenzio compie Santa Caterina dipinta negli affreschi di San Clemente. Le figure che parte in piedi e parte sedute stanno profondamente commosse e pensierose, ma sempre piene di dolcezza e di tranquillità nei varii loro movimenti, sono nel loro genere ammirabili quanto son quelle dipinte da Masaccio, ripetendo un' altra volta, che quanto eravi cioè d' ammirevole e di stupendo nei suoi lavori, l'Angelico l'otteneva sempre con mezzi assai semplici.

Gli altri soggetti della serie sono eguali ai tre primi, mentre il tempo ed i restauri hanno danneggiato quelli dipinti nel fresco rappresentante il martirio del Santo. Anche la scena, nella quale Sisto II conferisce il diaconato a San Lorenzo, [1] e quell' altra, nella quale gli consegna il tesoro della Chiesa da distribuire ai poveri, sono due dipinti alquanto danneggiati, e nel secondo il profilo della faccia del Santo è alterato dai ritocchi.

Nella scena della distribuzione delle elemosine fatta da San Lorenzo siamo attratti dalla gioia sincera e serena che traspira dai visi dei poveri che la ricevono. Il Santo in abito da suddiacono tiene nella mano sinistra una borsa e dà una moneta a un mendicante che si regge sulle grucce. A destra e a sinistra i poveri si avvicinano riverenti guardandolo fiduciosi e contenti; alcuni

[1] Ai lati dell' affresco sono dipinte due finte finestre e sopra una di esse in una finta tabella leggesi la seguente iscrizione: « Gregorius XIII Pontif. Max. egregiam hanc picturam a fr. Joanne Angelico Faesulano ord. praedic. Nicolai papae V jussu elaboratam ac vetustate paene consumptam instaurari mandavit. » Sisto II è dipinto coi lineamenti di Niccolò V.

appoggiati alle gruccie stendono la mano, mentre uno col timido suo avvicinarsi appoggiato al bastone significa la sua cecità. Questa scena attraentissima è dipinta davanti alla porta d'una chiesa, della quale vedesi in prospettiva la navata principale e il coro. [1] Pieni d'attrattiva ed egualmente ammirabili sono i due ultimi affreschi, l'uno con la lapidazione di Santo Stefano e l'altro con San Lorenzo condotto innanzi al tiranno che con la minaccia dei tormenti cerca di vincerne la costanza. Lo stesso dicasi per le due ultime storie rappresentanti San Lorenzo che converte i compagni di carcere e il martirio di lui, per quello almeno che ci fu dato di giudicare da quanto è rimasto dell'antica pittura, essendo i dipinti da noi esaminati, in parte guasti e in parte ritoccati. [2]

E qui torna acconcio di osservare, come meno realista di Masaccio riveli l'Angelico un sentire più soave e dia alle forme da lui create una grazia maggiore. E per valerci di parole accettate dalla moderna critica dovremmo dire che Masaccio era più l'artista del vero,

[1] Vedonsi episodii pieni di affetto come quello della donna che porta in braccio il fanciullo, dell'altra che ne conduce un secondo per mano e dei due ragazzi, l'uno dei quali scherzando vuol prendere al suo compagno la moneta che tiene in mano. Questo è l'affresco meglio conservato.

[2] Il Santo martire e le figure che lo circondano sono tutte rifatte. In questo dipinto lo studio dell'arte classica è ancora più manifesto che negli altri, non solo nei rispetti dell'architettura, ma ancora per le finte nicchie contenenti statue di stile classico. Ben poca cosa rimane della finta base coperta da tappezzeria e sormontata da una cornice ornata di fiori e frutta, tramezzati da emblemi e testine d'angeli. Di queste ultime lé meno rovinate son quelle a destra di chi entra, che sembrano dovute a Benozzo Gozzoli, dal quale il maestro deve essere stato aiutato in questa come in altre parti accessorie. Oltre al restauro, di cui si è accennato nella nota precedente e che risale al tempo di Gregorio XIII, altri ne patì posteriormente questo dipinto, e uno di certo sotto la direzione del Camuccini.

mentre l' Angelico era l' artista che idealizzava col misticismo la concezione sua del vero.

Dopo visitata la Cappella Sistina ciascuno non profano all' intuito dell' arte si sente come scosso o meglio sopraffatto da quella grande, terribile e violenta creazione, che può chiamarsi uno sforzo sublime compiuto da Michelangiolo con le sue rappresentazioni. Ma se successivamente si passa nelle camere, dove Raffaello, il più perfetto dei pittori, eseguì i suoi capolavori, si riacquista l' equilibrio per un momento smarrito, sino a che entrati nella Cappella di Niccolò V, l'occhio e la mente trovano quasi riposo e tranquillità nella contemplazione delle pitture dell' Angelico. In tal modo e nello stesso edifizio noi vediamo vicini i lavori di tre sommi artisti, i quali, benchè tanto diversi fra loro, tuttavia si sono rivelati tutti e tre grandi nel modo d' intendere e significare i loro artistici concetti. In Michelangiolo avvi l' espressione energica della forza, in Raffaello quella elegante della forma e della grazia, mentre nell' Angelico si vede e si sente quella ingenua e purissima del più sincero sentimento religioso.

Che se i lavori di quest' ultimo reggono al paragone con quelli dei più rinomati pittori, ci par giusto ufficio della critica quello d' esaminarli al lume del loro proprio valore, se per esso appunto si manifestano artisticamente importanti e meritevoli di lode. E quando si aggiunga che i mezzi pratici o per così dire il linguaggio artistico adoperato dall' Angelico fu quello appunto che più si rivela acconcio a rendere i suoi concetti, ci sembra anche più agevole tenere per dimostrato, come il rapporto fra il concetto dell' idea ed il mezzo usato per rappresentarla stiano fra loro in giusto equilibrio, e l' uno sia un necessario complemento dell' altro, così nel Nostro come in Raffaello e in Michelangiolo.

Il pittore della Cappella Sistina ed il pittore di quella di San Niccolò sono, per così dire, ai poli opposti dell'arte, ma come punti estremi di una istessa linea. Nel primo la natura è quasi violentata per cavarne una sua potente manifestazione, che spesse volte esorbita per lo stesso sforzo della creazione. Nel secondo invece la soave mitezza del suo carattere lo fa quasi inconsciamente cadere nel difetto opposto, di non rendere cioè sempre esatto il vero della natura, quantunque riesca grandemente ad esprimere gli elevati concetti del riposo e della quiete serena dell'animo, quando è mosso da nobili e ideali propositi e inspirato a mite, ma profondo sentimento religioso. [1]

Riguardo al tempo in cui l'Angelico condusse le pitture di questa cappella, se nella prima cioè o nella sua seconda venuta a Roma, è certo che egli passò il rimanente dei suoi giorni in Roma, dove il 18 marzo del 1455 cessò di vivere in età di 68 anni, dopo avere abbellito di opere meravigliose Firenze, Roma, Peru-

[1] Abbiamo veduto come fosse male informato il Vasari quando affermò essere stato Niccolò V a chiamare in Roma l'Angelico, mentre fu il suo predecessore Eugenio IV. Rispetto a Niccolò, racconta avere l'Angelico fatte per lui due cappelle, l'una delle quali « nel palazzo » dove il papa ode la messa. E potrebbe essere che il Vasari intendesse così di ricordare la cappella, della quale si è ora discorso, fatta dipingere all'Angelico da papa Niccolò. L'altra sarebbe invece « la cappella del Sacramento nel palazzo stesso » che dice essere stata rovinata da Paolo III per drizzarvi le scale. Nella quale ricorda come fossero lavorate a fresco dall'Angelico alcune storie della vita di Gesù Cristo e fatti al naturale molti ritratti di persone segnalate di quei tempi, i quali ritratti sarebbero andati perduti se il Giovio non gli avesse fatti ricavare per il suo museo. E aggiungendo che tra essi vi era il ritratto di papa Niccolò V si può forse credere che il Vasari intendesse di parlare dell'altra cappella, che Eugenio, e non Niccolò suo successore, fece dipingere dall'Angelico. Che se dovessimo tenere per vero il ritratto di papa Niccolò, allora non potrebbe più essere questa la stessa cappella, se pure il Vasari non ricordasse il ritratto di questo pontefice in luogo di quello di Eugenio, per lo stesso equivoco, pel quale ha creduto che fosse stato Niccolò e non Eugenio il Pontefice che aveva chiamato a Roma l'Angelico.

gia, Cortona, Fiesole ed Orvieto, meritandosi per esse dalla grata venerazione dei popoli il nome di Beato e di Angelico. Fu sepolto nella chiesa della Minerva, ove gli fu eretto un monumento marmoreo, sul quale venne scolpita la sua effigie con la seguente iscrizione, che vuolsi dettata dallo stesso Pontefice:[1]

HIC JACET VEN. PICTOR
FR. JO. DE FLOR. ORD. P.
M
CCCC
L
V

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis (intendi *pauperibus*) *omnia,*
Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera coelo;
Urbs me Joannem Flos tulit Etruriae.[2]

[1] Vedi P. Marchese, op. cit., pag. 434, vol. I.

[2] Due poeti contemporanei all' Angelico ci lasciarono nei loro versi onorata memoria di lui. Il primo è il Padre Maestro Domenico da Corella dei Predicatori, morto in Santa Maria Novella, ov' era priore, li 27 ottobre 1483. In un suo poema eroico « De origine urbis Florentiae » lo ricorda nei termini seguenti:

Angelicus pictor quam finxerat ante, Johannes
Nomine, non Jotto, non Cimabove minor ec.

Il secondo è Giovanni Santi da Urbino, pittore, padre di Raffaello, il quale in un suo poema *Dei fatti e delle imprese di Federico Duca di Urbino* scritto in terza rima, il cui originale si conserva nella Vaticana (n. 1305), così favella del fiesolano:

Ma nell' Italia, in questa età presente
Vi fu il degno Gentil da Fabriano,
Giovan da Fiesol frate al bene ardente:

Giovanni Santi morì il 1 agosto 1494. Vedi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello da Urbino*, Urbino, per Vincenzo Guerrini, 1822, e Passavant, *Vita di Raffaello*,

Chiesa della Minerva in Roma.

Il Vasari ricorda come opere dell' Angelico una tavola all' altar maggiore nella chiesa della Minerva e un' altra con dipinta l' Annunziazione, accanto alla cappella grande, appoggiata al muro.[1] Con queste indicazioni si credette di riconoscere il dipinto dell' Angelico nella tavola rappresentante l'Annunziazione e che trovasi in una delle cappelle di questa chiesa. La circostanza di vedervi dipinto da un lato il Cardinale di Torrecremata, cui devesi la istituzione della Confraternita dell' Annunziata, fondata nel 1460 con lo scopo di dotare le povere fanciulle, alcune delle quali sono rappresentate nel quadro insieme col Cardinale, mentre il nostro artista era morto l' anno innanzi, fece pensare che tale lavoro fosse piuttosto da attribuirsi a Benozzo Gozzoli. Ma i caratteri della pittura non sono neppure quelli di Benozzo scolare dell' Angelico. Noi avremo occasione di ricordare nuovamente questa tavola, laddove parleremo di Antonio detto Antoniasso, pittore romano, di cui fa menzione anco il Vasari nella vita di Filippo Lippi.[2] All' Angelico fu anche attribuito l' affresco d' un' altra Annunziazione in questa stessa chiesa, che insieme col ritratto del Cardinale Caraffa vedesi sulla parete dell' altare nella cappella dedicata a San Tommaso d'Aquino. Ma questo affresco mostra gli stessi caratteri delle altre pitture di questa cappella, che sono tutte di Filippo Lippi, eccezion fatta per la vòlta che fu lavorata dallo scolare di lui Raffaellino del Garbo.

All' Angelico fu anche attribuita la pittura in tela che

Lipsia, 1839, vol. I, pag. 470, ed il Marchese, op. cit., vol. I, pag. 291 in nota.

Il Padre Marchese (op. cit. vol. I. pag. 434) dice: « Parci degno di considerazione il titolo di *Venerabile* dato all' Angelico tosto morto. Leandro Alberti è il primo, ch' io sappia, che gli dà quello di beato. »

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 35.

[2] Vedi Vasari, vol. V, pag. 249.

vedesi sull' altare della Cappella detta del Rosario e che rappresenta in mezza figura poco più grande del vero la Madonna col putto ritto in piedi in atto di benedire. I caratteri di questo dipinto sono tali da poterlo far credere tanto una diligente copia d'un quadro dell'Angelico col fondo rimodernato, quanto un' opera originaria di lui, ma ripassata più tardi con colore, a guisa di miniatura, da altra mano. Certo è però che non potendosi esaminare il dipinto in buona luce dove sta, non è lecito di avventurare un più preciso giudizio. [1] A questa nostra conclusione specialmente ci atteniamo oggi per aver veduto un nuovo dipinto eseguito dall'Angelico su tela così fine da parer velo, il quale dal Monastero di San Niccolò di Pisa passò nella Galleria Comunale di quella città. È un Salvatore ritto in piedi dalle forme semplici ed eleganti che si presenta di fronte, in tutta la sua maestà, col solito tipo pieno di dolcezza e nobiltà. Tiene nella sinistra il calice con sopra la patera e coll' altro braccio alquanto sollevato, mentre guarda tranquillo e dignitoso, è in atto di dare la benedizione. Indossa una tunica rossa dalle orlature dorate e finamente lavorate, la quale è stretta a metà della vita da una fascia azzurra. Dalle spalle gli pende un lungo manto che discende ai lati sino ai piedi con molta eleganza e semplicità di linee. Attorno al capo ha l' aureola dorata con la croce rossa, ed alle mani e ai piedi mostra le Stimate. Il fondo è lavorato con fiori a ricami rossi sopra oro. Questa nobile figura, che è fra le più belle eseguite dall'Angelico, ha tutta la seducente parvenza d' una visione, quale soltanto poteva immaginare e compiere il nostro domenicano. [2]

Galleria Comunale di Pisa.

[1] L'Albertini, op. cit., pag. 50, afferma, che l'Angelico dipinse nella Minerva una intera Cappella. Ma sospettiamo che l' Albertini abbia confuso il nostro pittore con Filippo Lippi, il quale, come abbiam detto, dipinse in questa chiesa la Cappella Caraffa.

[2] Le proporzioni della figura sono poco meno del vero. Il colore

Il Vasari ricorda alcune miniature fatte in Roma per Nicolò V, ma delle quali non si conosce la fine.[1] A San Marco non si trovano miniature dell'Angelico e la più parte dei libri corali di San Domenico di Fiesole sono andati dispersi; quelli che rimangono son privi affatto di miniature.[2]

è in parte indebolito ed in qualche luogo anche corroso o scomparso, specialmente nelle vesti e nel fondo.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 35. Anche a Firenze, oltre le pitture che si vedevano al tempo del Vasari, e da noi ricordate come esistenti sulla porta della chiesa di San Domenico, andarono, a quel che sembra, perduti insieme con l'Annunziata della chiesa di San Francesco fuori di porta San Miniato e le storie del cero pasquale che erano a Santa Maria Nuova, anche gli affreschi coi Santi Domenico, Caterina da Siena e Pietro martire, che si vedevano vicino alla porta dirimpetto al coro. La stessa sorte ebbero anche alcune storie dipinte su tela nella cappella dell' Incoronazione di Nostra Donna sugli sportelli del vecchio organo ed una Annunziata, che al tempo del Vasari trovavasi nel convento di rimpetto alla porta del dormitorio da basso, fra un chiostro e l' altro. Andò pure perduto un piccolo, ma bellissimo quadro posseduto da Don Vincenzo Borghini spedalingo degli Innocenti, rappresentante una Madonna; ed un quadro grande ed un secondo piccolo con una croce, presso Bartolommeo Gondi. Il Vasari ricorda pure un San Benedetto che impone il silenzio sopra una porta del chiostro nella Badia. Questo affresco che noi pensavamo fosse andato perduto, sappiamo invece per recenti informazioni che vedesi ancora al suo posto, ma molto deperito. Difatti nel Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 514, lo troviamo descritto in una nota nel seguente modo: « è una mezza figura, e vedesi ancora nel quinto chiostro del pozzo sopra una porta murata che metteva nel vecchio refettorio: ma, tranne la testa e le mani, ogni resto è stato danneggiato da un restauro. Il Cinelli (*Bellezze di Firenze*) con manifesto errore l'attribuisce a Masaccio. » Mentre non troviamo i nostri appunti per questa pittura, ci ricordiamo però degli affreschi, i quali trovansi nel chiostro, molto male andati, rappresentanti fatti della vita di San Benedetto, coi caratteri d'un debole seguace dell'Angelico e dello scolare di lui Benozzo Gozzoli. (Vedasi Vasari, vol. IV, pag. 26, 31, 32, e 33). Il P. Marchese (op. cit., vol. I, pag. 369) ricorda nel refettorio dei religiosi un crocifisso, il quale probabilmente non è che una replica di quello andato distrutto, ma che l' Angelico aveva colorito nel refettorio di Fiesole, con ai lati la Beata Vergine e San Giovanni Evangelista. È facile credere che ad esso sia stato sovrapposto il grande affresco di Giovannantonio Sogliani.

Chiostro nella Badia a Firenze

[2] Il P. Marchese (vol. I, pag. 237), crede che l' Angelico miniasse un messale per Cosimo de' Medici, ma neppur egli è sicuro, se un tale lavoro fosse compito dall'Angelico o non piuttosto dal fratello Benedetto.

Fra Benedetto, fratello dell'Angelico, morì nel 1448 nel Convento di San Marco, anzichè in quel di San Domenico a Fiesole, dov' era stato per tre anni superiore. [1]

Il Padre Marchese racconta che fra Benedetto ebbe nel 1433 commissione da Cosimo dei Medici di scrivere e miniare tutti i libri e codici della chiesa e della Sacrestia di San Marco, e ch' egli coll' assistenza d' alcuni confratelli, ch'erano ad un tempo valenti calligrafi, condusse in cinque anni e con una spesa di 1500 lire quasi per intero a termine siffatto lavoro, un solo libro eccettuato. Il Padre Roberto Ubaldini autore della Cronaca del Convento di San Marco, conta fino a quattordici di questi volumi, tra graduali e antifonarii, stati lavorati e scritti della mano di fra Benedetto. Anche l' Ubaldini eccettua un volume del Graduale festivo, e ne mette in forse altri tre non potuti finire per morte sopraggiunta, e sono appunto quelli che la Cronaca dice essere stati miniati da un religioso dell' Ordine dei Minoriti e da altri. Per la qual cosa potrebbesi attribuire allo stesso Minorita anco i due salterii, alcuni messali, e il libro degli Invitatorii, non alluminato. Il Padre Marchese poi avverte che questi venti libri, non compresi i due salterii e i messali, servono tuttavia all' uso dei religiosi. [2] Secondo il Vasari, fra Benedetto avrebbe aiutato l'Angelico a miniare alcuni libri corali pel Convento di San Marco ed anche alcuni altri lasciati al Convento di San Domenico in Fiesole. [3]

Ma, come sembra, i libri di San Marco sono invece quegli stessi che si vogliono lavorati da fra Benedetto

[1] Vedi il P. Marchese, vol. I, pag. 241-242.
[2] Per queste notizie vedasi P. Marchese, op. cit., tomo I, pag. 242-43, in nota, e pag. 245.
[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 26.

coll' assistenza d' altri per Cosimo de' Medici, ai quali, secondo il Padre Marchese, dovrebbero essere aggiunti anche quelli di San Domenico di Fiesole.

Il signor Gaetano Milanesi ci fa invece conoscere [1] che siffatti lavori di minio non sono nè dell' Angelico nè del fratello suo fra Benedetto, ma di Zanobi Strozzi che fu scolare del primo. Vedendo poi che a Zanobi Strozzi, fuori delle tre tavole che un tempo erano in Santa Lucia, San Romeo e nello spedale di Santa Maria Nuova, [2] e del ritratto di Giovanni di Bicci dei Medici dipinto in un sol quadro insieme con quello di Bartolommeo Valori, [3] non si attribuisce altro lavoro; noi siamo davvero condotti a credere che egli fosse principalmente occupato in lavori di miniatura ed in libri da chiesa, e che di lui specialmente si servisse l'Angelico per l' esecuzione d' essi. Per conto nostro, non ci fu dato

[1] Nel Vasari edito dal Sansoni (tomo II, pag. 528) si trova che le più antiche cronache dei conventi di San Marco e di San Domenico di Fiesole dicono semplicemente, che fra Benedetto scrisse e notò i libri da coro di San Marco e alcuni di San Domenico. In un quaderno di ricordanze, poi dove sono notate giorno per giorno le spese fatte pei libri di canto, si afferma che essi furono incominciati a scrivere da fra Benedetto nel 1443, continuando nell' opera fino alla sua morte; che furono finiti da un fra Giovanni di Guido del convento di Santa Croce; e quanto alle miniature, che esse furono fatte dal 1446 al 1450 da Zanobi di Benedetto Strozzi nelle figure, e da Filippo di Matteo Torelli nei fregi: rispetto invece ai libri corali di San Domenico di Fiesole, che alcuni di essi furono scritti dal detto fra Giovanni francescano, e miniati da un ser Benedetto prete del Vescovo di Fiesole. Il libro corale che vuolsi miniato dall' Angelico, e che poi fu venduto alla Granduchessa di Toscana dagli eredi del priore Ricasoli, trovasi ora tra i libri corali dell' ex-convento di San Marco, e vuolsi che anco questo sia stato miniato da Zanobi di Benedetto Strozzi, che il Vasari ricorda come scolaro dell' Angelico.

[2] Per maggiori notizie su questo pittore vedasi Baldinucci, ed il Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 521, nota 1.

[3] Di questi due ritratti non resta che quello di Giovanni di Bicci capostipite dei due rami principeschi de' Medici, stato diviso da quello del Valori, per unirlo alla serie dei ritratti Medicei, nella quale occasione si mutò la forma della tavola, si dipinse il fondo con tinta ad olio, e si ritoccò qua e là il rimanente del dipinto.

mai di vedere libri con miniature, le quali mostrassero nella tecnica esecuzione le grandi qualità dell'Angelico. Che il fratello dell' Angelico sapesse di pittura e allumi-nasse, non sarà certamente da noi contraddetto, anche se di lui non fossero le miniature dei libri corali, come non sarà da noi negata neppure l'altra ipotesi che egli possa cioè avere talvolta aiutato il fratello nella esecuzione dei suoi lavori. Quello che ci par certo però si è, che anco ammettendo ciò, si deve pur sempre credere che fra Benedetto non siasi dato di proposito come il fratello suo all'esercizio dell'arte, ma l'abbia piuttosto esercitata da dilettante.

Il più abile ed esperto seguace della maniera dell'Angelico fu lo scolare di lui Benozzo Gozzoli, i cui lavori talvolta furono scambiati con quelli del maestro. Di questo valente artista avremo occasione di parlare a lungo, allorquando dovremo discorrere della vita di lui e insieme dei numerosi suoi lavori. Nè soltanto Benozzo, ma altri ancora, come già si disse, possono aver aiutato l'Angelico nella esecuzione di alcuno dei suoi molti lavori. Uno di costoro si deve credere che fosse lo stesso Strozzi, di cui abbiam fatto già accenno e che potrebbe avere assistito l'Angelico anche nel dipingere quelli, per esempio, degli affreschi delle celle a San Marco, pei quali si mise in rilievo un' esecuzione diversa da quella del maestro, oppure quelle tavole che a lui furono erroneamente attribuite. Allo stesso modo e giudicando sempre dai caratteri dei dipinti, abbiamo già notato, che forse potrebbe anche avere aiutato l'Angelico quell'Andrea da Firenze, del quale si è discorso insieme con Don Lorenzo Monaco, delle cui opere, anzi, qualcuna fu attribuita allo stesso Angelico. Fatta però eccezione d' una tal quale rassomiglianza, nulla a noi sembra che siavi di comune tra le pitture di

Andrea e quelle del Nostro circa il modo di sentire e le altre qualità, per le quali si affermò in comparazione di tutti come maestro di un'arte che non fu potuta rinnovare da altri od essere fatta progredire sulla stessa via, inquantochè essa è dovuta, più che ai mezzi meccanici e alla bravura della tecnica esecuzione, alla semplicità stessa del procedimento, di cavare per così dire e l'inspirazione e le forme, con cui tradurla, dalla mente e dal cuore. È per questo che noi crediamo sia l'Angelico unico e grande nella sua maniera come fu Giotto nella propria o qualunque altro caposcuola del tempo più progredito dell'arte.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

IACOPO DEL CASENTINO, BERNARDO DADDI, SPINELLO ARETINO, NICCOLÒ GERINI E LORENZO DI NICCOLÒ, PIETRO NELLI, PARI DI SPINELLO, I BICCI, MARCO DI MONTEPULCIANO E GIOVANNI DI BARTOLOMMEO CRISTIANI.

Molti furono gli imitatori e i seguaci di Giotto, e fra essi parecchi d'ordine inferiore e di scarsissima influenza, poichè non contribuirono affatto con le loro opere, o ben poco, al progredire dell'arte. Tuttavia essi meritano d'essere studiati da chi pur desidera di rintracciare e seguire il filo d'un progresso faticoso, lento, attraversato da soste e da sviamenti, ma pur sempre progresso. Per compiere questa, che a noi sembra utile ricerca, ci è pur forza di fare oggetto di studio un tempo anteriore a quello, a cui siamo oramai giunti col nostro lavoro, discorrendo di Masolino, di Masaccio e dell'Angelico, per risalire sino a Iacopo del Casentino scolare di Taddeo Gaddi. Da Iacopo incomincia una serie non interrotta di pittori mediocri, su qualcuno dei quali come superiore agli altri può il critico fermare la sua mente, come, a mo' d' esempio, su Spinello Aretino, il quale merita per certo un luogo particolare tra i migliori artisti di quel tempo, e che da noi, tanto pel carattere delle sue pitture, quanto per essere scolare di Iacopo, si è creduto conveniente di ricordare insieme col suo maestro.

Iacopo del Casentino era della famiglia di Messer Cristoforo Landino da Pratovecchio; da un frate suo con-

terraneo, guardiano del Convento al Sasso della Vernia, fu posto a imparare l'arte presso Taddeo Gaddi. Poco dopo in compagnia di Giovanni da Milano andò insieme con Taddeo a Firenze, dove lavorò molte cose [1] ed ebbe più tardi l'incarico di dipingere il tabernacolo della Madonna in Mercato Vecchio, quello sul canto della Piazza di San Marco in via del Cocomero, [2] l'altro ai Tintori, il quale trovasi a Santo Nofri, ed anche i pilastri, le vòlte, le pareti di Orsanmichele, dove dipinse sedici patriarchi e profeti con alcune scene della loro vita. [3] Queste pitture più non si vedono, ma nei pilastri di Orsanmichele rimangono ancora, benchè alterate nelle tinte dall'umidità, le figure in grandezza naturale d'alcuni santi diritti in piedi e dipinti sotto finte nicchie, nella cui parte inferiore è rappresentata una scena della vita del Santo dipinto nella parte superiore. Una di esse ritrae l'Annunziazione a Maria e un'altra la Trinità. Nelle vòlte si scorgono ancora i resti di alcune figure di Santi: ma il disegno è alquanto scorretto; le tinte sono accese e nelle carni rossastre, mentre sono cupe e scure nei panneggiamenti. Il carattere predominante in questi lavori è il carattere giottesco. Se noi confrontiamo questi con altri affreschi dello stesso pittore, andiamo tosto convinti che dal Vasari furono essi giustamente assegnati a Iacopo del Casentino. [4] Quantunque non possa questi mettersi in linea coi migliori giotteschi di quel tempo, merita tuttavia lode per essere stato uno di quelli che nel 1350 si trovavano alla fondazione della Compagnia

Chiesa d' Orsanmichele in Firenze.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 178-9. Il Del Migliore ha dimostrata la verità delle asserzioni del Vasari riguardo alla famiglia di Jacopo.

[2] Oggi via Ricasoli.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 179.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 179. I Santi della vòlta furono ultimamente messi in luce col togliere il bianco della scialbatura, con la quale erano stati coperti.

dei pittori, sotto il nome e protezione di San Luca Evangelista e de' suoi statuti. [1] I quali furono per la prima volta pubblicati dal Baldinucci insieme con la storia della Compagnia, riportando la data dell'anno 1349 [2] e nuovamente dal Gaye, [3] che li fa però risalire all' anno 1339. [4] Questa corporazione era governata da quattro Capitani Consiglieri e due Camerlenghi, nominati dalla stessa Compagnia, dei cui componenti ignoriamo i lavori se si eccettuano quelli di Iacopo e Bernardo Daddi, i quali si trovano fra i consiglieri. I capitani e i consiglieri non credettero necessario di fare regolamenti per l'Amministrazione della loro arte, come avevano già fatto i pittori di Siena col loro Statuto. Essi invece procedevano alla elezione dei loro Uffiziali per l'adunanza mensuale che tenevasi nella chiesa di Santa Maria Nuova, per la riscossione della quota d'ammissione o altri introiti spettanti alla corporazione stessa. A titolo di curiosità ci piace di qui tradurre l'appello solito a farsi in quelle occasioni ai consociati che è del seguente tenore: siccome è nostro intendimento che durante questo pellegrinaggio pericoloso su questa terra dobbiamo avere San Luca Evangelista per nostro avvocato speciale fra la Divinità e la Beatissima Vergine, e nello stesso tempo i suoi seguaci debbono essere puri e senza peccato; così ordiniamo:

Che tutti coloro che qui si sottoscriveranno come membri di questa Compagnia, siano uomini o donne, confessino i loro peccati o diano prova che hanno l'in-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 181-183.
[2] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 367.
[3] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 32 e segg.
[4] Vedi nel Vasari, vol. II, pag. 183, in nota, dove si fa osservare che il Gaye interpretò malamente per 1339 le cifre del millesimo che nel Codice sono abrase, invece dell'anno 1349.

tenzione di farlo alla prima opportunità che si presenti....!

Tutti quelli che s' inscrivono sono obbligati di dire cinque *Pater nostri* e cinque *Ave* ogni giorno, e se per caso qualsiasi li dimenticassero dovranno dirli il giorno appresso o quando se ne rammenteranno.

Lo Statuto che organizza la confraternita dei pittori fu registrato davanti un notaro nel 1350, e fino a questo tempo è evidente che Iacopo del Casentino era rimasto a Firenze.[1]

Quanto tempo egli vi abbia dimorato non ci fu possibile l' accertare; ma se è vero quel che dice il Vasari, che Arezzo cioè deve a lui la restaurazione dei suoi condotti d' acqua e della fontana Guizianelli,[2] la data del suo ritorno ad Arezzo può collocarsi nell' anno 1354. E sembra infatti che in quel tempo egli abbia colà eseguiti moltissimi affreschi, la maggior parte dei quali andarono però perduti.[3] Il solo affresco che può ancora vedersi, è quello che fu dipinto per la chiesa di San Bartolommeo e che trovasi in una specie di tabernacolo incavato

Chiesa di San Bartolommeo in Arezzo.

[1] Egli fece per la Compagnia in Santa Maria Nuova un lavoro oramai perduto, ma rappresentante San Luca in atto di dipingere la Vergine, con i ritratti, nella predella, dei membri della Compagnia. Vedi Vasari, vol. II, pag. 183.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 180.

[3] Fra essi vanno annoverati gli affreschi nella Cappella di San Cristoforo nella chiesa di San Domenico in Arezzo, ove ritrasse di naturale il Beato Masuolo che libera dal carcere un mercante de' Fei, che fece fare la Cappella. Il qual Beato ne' suoi tempi predisse, come profeta, molte disavventure agli Aretini. Nella chiesa di Sant' Agostino fece un affresco, nella Cappella e all' altare de' Nardi alcune storie di San Lorenzo con maniera e pratica maravigliosa. Così dipinse nel Palazzo che era nella cittadella vecchia, rovinata ai dì del Vasari, molte storie dei fatti del vescovo Guido e di Piero Sacconi, i quali uomini in pace ed in guerra avevano compiuto grandi e onorate cose per quella città. Similmente lavorò nella Pieve, sotto l'organo, la storia di San Matteo e molte altre opere assai. Per queste notizie vedasi Vasari, vol. II, pag. 180 e 181.

nel muro a sinistra dell'altar maggiore.[1] Rappresenta Cristo morto, il quale vedesi per metà entro una cassa. Da un lato avvi la Madonna a mani giunte e colle braccia piegate che guarda addolorata il figliuolo; dall'altro San Giovanni Evangelista colla testa appoggiata in segno di mestizia alla mano destra. Nella profondità del muro si vedono le figure di San Bartolommeo e di San Donato, e nel mezzo dell'arco il mistico Agnello con la bandiera e due serafini.[2] Scorrette nel disegno e alterate nelle tinte, hanno le sue figure il tipo e le qualità dei lavori giotteschi, quantunque esse siano assai povere di forme e tecnicamente parlando non possa risguardarsi questo dipinto che come il *fac simile* di un affresco esistente nella Pieve, e rappresentante i Santi Francesco e Domenico, dal Vasari attribuito a Giotto.[3] Considerando questi lavori come un termine di comparazione, possiamo attribuire all'artista, del quale parliamo, anche un altro affresco rappresentante la Pietà, che trovasi sulla porta dell'antica confraternita di Santa Maria della Misericordia in Arezzo, ora mutata in Libreria e Museo.[4] Un'altra tavola coi caratteri delle opere di Jacopo del Casentino e proveniente dalla chiesa di San Giovanni Evangelista di Pratovecchio[5] trovasi ora nella Gal-

Confraternita di Santa Maria della Misericordia in Arezzo.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 180.

[2] Sono poco più di mezze figure di grandezza naturale; quelle dei Santi nella profondità del muro sono intere e di più piccole dimensioni.

[3] Vedi vol. I, pag. 379, di questa nostra edizione.

[4] Nel mezzo è dipinto Cristo morto, le cui braccia sono sostenute da un lato dalla Vergine e dall'altro da San Giovanni. È una pittura che ha alquanto sofferto, e la figura di San Giovanni manca del capo. Lo stile, le forme ed i colori, sono quelli stessi che si vedono nelle altre pitture di Jacopo. Il Vasari però l'attribuisce a Spinello Aretino scolaro di Jacopo, e potrebbe fors' anche aver ragione.

[5] Secondo il Vasari, Jacopo dipinse nel Casentino, a Pratovecchio ed a Poppi. Vedi vol. II, pag. 179.

Siamo informati che nella Badia di Pratovecchio ed anche in Poppi nell'antico Palazzo dei Conti Guidi si trovano pitture molto mal ridotte che diconsi lavori di Jacopo.

Galleria Nazionala di Londra.

leria Nazionale di Londra e rappresenta alcune scene della vita di San Giovanni eseguite con molta facilità e prontezza, quantunque il disegno sia alquanto negletto, come sono scorrette nè ben definite le forme, specie nelle estremità e nelle giunture. L' espressione e il tipo, benchè abbiano dell'esagerato e del convenzionale, rivelano tuttavia una certa fierezza e vivacità di caratteri. Anche il panneggiare è convenzionale e troppo ricco di pieghe; e il colorito, di tempera piuttosto cruda, ha le ombre verdastre e accese le tinte nelle guancie e sulle labbra.[1] Quest' effetto devesi però in parte ascrivere alla pulitura ed al restauro, cui andò sottoposto questo dipinto. Con gli stessi caratteri, ma nel tutt' insieme di maggior pregio artistico e meglio conservata, avvi una predella nella Galleria degli Uffizii con tre storie della vita di San Pietro e quattro Santi per parte. Si riscontra in essa uno spirito d' arte, un fare risoluto e movimenti pronti, oltre caratteri e tipi, e un colore vago e tinte accese insieme con una tecnica esecuzione, che ricorda assai le opere di Spinello Aretino, e mostra la comunanza che deve esservi stata tra questi due pittori d' Arezzo. Nella stessa Galleria trovasi una Incoronazione della Vergine avente ai lati i santi Francesco, Giovanni, Ivo e Domenico, ma artisticamente meno pregevole delle opere precedenti.

Galleria degli Uffizii a Firenze.

[1] Questa tavola dalla raccolta dei signori Lombardi e Baldi di Firenze è passata nella Galleria Nazionale di Londra.

Nello scompartimento di mezzo vedesi San Giovanni Evangelista portato in cielo da Cristo in mezzo ai Patriarchi e agli Apostoli, la quale composizione ricorda quella eseguita da Giotto nella Cappella Peruzzi a Santa Croce. Da un lato sono dipinti i Santi Bernardo, Scolastica, Benedetto e Giovanni Battista, e dall' altro i Santi Pietro, Romualdo, Caterina e Girolamo. Più in alto e nel mezzo, avvi la Resurrezione di Cristo col limbo da una parte e dall' altra le figure del donatore del quadro e della moglie di lui, presentati dal Precursore e dall' Evangelista San Giovanni. Nelle cuspidi è dipinta nel mezzo la Trinità, e dalle parti l'Annunziazione di Maria, mentre alcune scene della vita dell' Evangelista sono dipinte nella predella ed altre figure di Santi sui pilastri.

Nell'alto del quadro è dipinta la Discesa al Limbo e l'Annunziazione, attribuite a pittore ignoto, ma della Scuola Italiana del secolo decimoquinto. [1] Nella collezione del signor Bromley in Londra abbiamo anche veduto una tavola con cinque mezze figure rappresentanti il Salvatore coi santi Pietro, Paolo, Bartolommeo e Francesco, attribuita a Giotto, ma che invece ha tutti i caratteri di un lavoro di Iacopo del Casentino. Il tempo della morte di lui non è con precisione accertato: solo sappiamo che egli morì nell'età di 80 anni e fu sepolto nella Badia dei Camaldolesi di fuori Pratovecchio. Il suo ritratto era nel Duomo vecchio, dipinto di mano di Spinello in una storia de' Magi. [2] Contemporaneo a lui e collega nel consiglio della Compagnia di San Luca fu Bernardo Daddi di Simone, il quale nacque sulla fine del XIII secolo e trovasi matricolato all'arte dei medici e speziali nel 1320. [3] Il Vasari pone la morte di Bernardo Daddi nell'anno 1380 [4] ed il Gualandi lo ricorda come ascritto alla Compagnia dei pittori di San Luca nel 1355. [5] Ma il signor Gaetano Milanesi tiene che quest'ultima data sia un errore da cor-

Londra, collezione Bromley.

[1] La prima registrata al n. 1292 del Catalogo, e le Storie rappresentano San Pietro che distribuisce le dignità ecclesiastiche, la sua liberazione dal carcere e la sua crocifissione. Da un lato sonvi gli apostoli Andrea, Giovanni, Filippo, Matteo, Tommaso, Jacopo e Luca. La seconda è registrata col n. 15.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 184.

[3] In una Scrittura intorno al ritratto di Dante Alighieri, dettata nel 1865 dai signori Luigi Passerini e Gaetano Milanesi, troviamo indicato l'anno 1312 come il tempo della matricolazione del Daddi alla Compagnia, ma nella seconda edizione dello stesso lavoro riprodotto dal Milanesi nella sua *Storia dell'Arte Toscana*, Siena 1843, pag. 117, la data viene mutata in quella del 1320, che da parte nostra di preferenza accettiamo. Il signor Gaetano Milanesi, nel n. 38 del giornale il *Buonarroti,* Serie II, vol. IV, giugno 1880, pag. 192, ci fa conoscere che Bernardo Daddi comprava in Firenze una terza parte di casa il 18 di maggio dell'anno 1335.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 182.

[5] Vedi Gualandi, op. cit., Serie IV, pag. 177.

reggersi con quella del 1350, osservando che non poteva, chi già era stato nel 1349 del Consiglio della Compagnia, trovarsi ascritto a questa sei anni dopo; e ancora, che mentre nel libro dell' Estimo del 1351 non vi figura Bernardo, vi apparisce invece il figliuolo Daddo che fu pure pittore e si matricolò all'arte nel 1368. [1] Quello che sappiamo di sicuro si è, che nel 1346-47 ebbe l'ordinazione di un quadro per la Compagnia di Orsanmichele. [2]

[1] Vedi Gaetano Milanesi, *Storia dell' Arte Toscana*, op. cit., pag. 117, e 336.

Il signor Gaetano Milanesi ci fa conoscere che ha trovato notizie, le quali proverebbero che Bernardo Daddi era già morto il 18 d'agosto 1348, e sono le seguenti: « Dal protocollo di rogiti di Ser Francesco Ciai di » Pulicciano, dal 1343 al 1348, si ricava che Bernardo era già morto, » nel 18 d' Agosto 1348, nel quale giorno il giudice de' Pupilli messer » Simone di Ser Geremia da Soli elegge tutore di Daddo e Francesco » figliuoli pupilli del detto Bernardo Benivieni del fu Bambo cognato » di esso Bernardo e marito di Donna Lisa, zia de' detti pupilli. E nello » stesso giorno è fatto l' inventario dei beni lasciati dal Daddi morto » *ab intestato*. Tommaso è un altro figliuolo maggiore di età. »

È vero che nè Bernardo nè il figlio Daddo sono qui chiamati pittori; ma se realmente queste notizie si riferiscono al Bernardo Daddi ed al suo figlio Daddo, noi osserviamo che se era morto nel 18 di agosto 1348 non poteva trovarsi presente con Jacopo del Casentino nel 1349, alla formazione della Compagnia di San Luca, ma bensì poteva essere nel 1339, come dice il Gaye.

[2] La *Cronaca* del Villani ci fa conoscere, come una Madonna dipinta sopra un pilastro di Orsanmichele divenisse nel 1292 celebre per i suoi miracoli. Nel 1304, la Loggia, e fors' anco gli oggetti in essa contenuti, fu distrutta dal fuoco. Ristorata sul vecchio modello nel 1308, fu buttata a terra e rifabbricata dopo l'anno 1336. Nell' edificio di Orsanmichele trovasi una tavola rappresentante la Madonna seduta in trono col Putto in braccio ed alcuni angeli ai lati, collocata sull'altare, ov' è il Tabernacolo dell'Orcagna. Il signor Gaetano Milanesi ha pubblicato nella sua citata *Storia dell'Arte Toscana*, a pag. 326, uno scritto intitolato: « Della tavola di Nostra Donna del Tabernacolo di Orsanmichele e del suo Autore; » e cita ricordi che dimostrano come Bernardo Daddi dipingesse negli anni 1346-47 una tavola della Madonna per la Compagnia di Orsanmichele, e per questa ragione egli tiene che possa essere quella stessa che oggigiorno vedesi sull' altare del Tabernacolo dell' Orcagna. Ma poichè questo dipinto è stato dal Vasari attribuito a Ugolino pittore senese (vedi Vasari, vol. II, pag. 22), così noi avremo occasione di parlarne nuovamente nella vita di quel pittore.

Secondo il Vasari, il Daddi fu scolaro di Spinello Aretino, [1] la quale asserzione con tutta la stima che noi abbiamo pel grande istorico, pure non possiamo ammettere; come quella che sconvolge interamente l'ordine de' fatti, e fa di Spinello il maestro di chi alla nascita di lui era già pittore, mentre l'arte del Daddi mostra d'essere quella d'uno dei molti giotteschi del tempo di Taddeo Gaddi. Lo che viene in appoggio all'affermazione d'un anonimo, il quale nel 1433 scrisse che Bernardo dipintore e discepolo di Giotto fece nella cappella dedicata a San Bernardo la tavola dell'altare. [2]

Degli affreschi che il Vasari ricorda come eseguiti dal Daddi sopra le porte della città di Firenze non rimanevano che poche tracce sulla Porta Pinti, oggi demolita, ed altri pochi resti ancora si vedono su quella di San Niccolò e su l'altra di San Giorgio. Questi avanzi di pittura sono anco talmente oscurati dai danni del tempo che nulla più possiamo dire in proposito. [3]

Chiesa di Santa Croce in Firenze.

Gli affreschi in Santa Croce ricordati dal Vasari nella Cappella di San Lorenzo e, di San Stefano de' Pulci e Bardi, [4] rappresentano storie della vita di quei Santi.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 181.

[2] Il signor Gaetano Milanesi crede che l'altare dipinto da Bernardo Daddi sia quella tavola stessa la quale vedesi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, rappresentante l'apparizione della Vergine a San Bernardo con da un lato San Galgano e San Quintino, e dall'altro San Benedetto e San Giovanni Evangelista. Ma i caratteri della pittura sono diversi da quelli che vediamo nelle opere del Daddi, mentre ricordano invece quelli dei seguaci dell'Orcagna, motivo per cui noi abbiamo ricordato questa tavola nella vita di quel Pittore. Vedasi *Vita di Andrea Orcagna*, pag. 167.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 181. L'affresco di Porta San Giorgio rappresenta la Vergine col Bambino tra i Santi Leonardo e Giorgio. Nella nota 3 di quella pagina si osserva che in basso a mala pena si scorgeva l'accenno di un millesimo che sembra quello del 1330. Nel Vasari edito dal Sansoni a pag. 465 si fa osservare, che quanto alla pittura della Porta a San Gallo, Jacopo Nucci pittore vi fece nel 1322 alcune figure pel prezzo di sette fiorini d'oro.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 181.

Benchè mancanti in parte del loro colore, e non esenti da ritocchi, tuttavia mostrano sempre com' essi appartengano alla maniera giottesca. Le composizioni hanno quelle forme e quei caratteri, che più o men bene riscontransi nei lavori dei molti seguaci di Giotto. Le figure sono alte senza mancare di proporzioni regolari; ma il disegno è alquanto convenzionale, difettoso il nudo e mostra il colorito tinte tristi e monotone. I toni locali dei colori e dei panneggiamenti, se sono trattati con certa facilità e larghezza, difettano però di forza e di vigoria. [1] Mancandoci altri esemplari di pitture murali, noi dobbiamo rivolgere la nostra attenzione alle pitture su tavole, le quali portino il nome di Bernardo. Una di esse trovasi nell' Accademia di Firenze e un' altra nella chiesa di Ognissanti. Una terza che originariamente trovavasi in San Giorgio di Ruballa, passò poi nella collezione Bromley a Londra. La prima è la parte centrale d' un piccolo trittico rappresentante la Vergine in trono col Bambino sulle ginocchia; quattro angeli stanno in adorazione ai lati del trono, sul davanti i santi Pietro e Paolo. Essa ha la seguente iscrizione:

Galleria dell' Accademia di Belle Arti.

NOMINE BERNARDVS DE FLORETIA PINXIT OP....
ANNO DNI MCCCXXXII....

[1] Le pitture della vòlta mancano; e nelle pareti, in quella a sinistra rimane Santo Stefano vestito da diacono, preso per le vesti e condotto dinanzi al gran Sacerdote che vedesi da un lato, seduto in trono. Di contro sta San Lorenzo steso nudo sulla graticola, circondato da alcune figure in varie attitudini intente ad accendere il fuoco sotto la graticola; poco lungi uno che porta sulle spalle una corba ripiena di carbone. Sulla terza parete, ai lati della finestra, è dipinto un Santo per parte, uno dei quali è quasi interamente perduto. In uno dei tondi avvi la Vergine addolorata, e nell' altro il Cristo morto che è una figura in gran parte deperita. Sonvi inoltre due stemmi gentilizii che dovrebbero appartenere al patrono che fece dipingere la Cappella. Come si disse, in molte parti è caduto il colore, sia dalle figure, sia dal fondo e dalla finta decorazione. Le figure sono di grandezza naturale.

Questa pittura che mostra un certo fare aggraziato più che forza e vigoria, può essere di Bernardo Daddi.[1] La seconda è il dorsale d' un altare, con mezze figure della Vergine e il Bambino dipinto fra i santi Matteo e Niccolò. L'iscrizione sua è la seguente:

Chiesa d' Ognissanti.

ANO . DNI . MCCCXXVIII .

FR . NICHOLAVS . DE . MAZINGHIS . DE . CANPI . ME . FIERI FECIT . P . REMEDIO . ANIME . MATRIS . ET FRATVM (sic)

e più sotto:

BERNARDVS DE FLORENTIA ME PINXIT.[2]

Questo dipinto è ridotto in cattiva condizione, avendo in gran parte e specialmente nelle carni perduto il colore, per essergli stato portato via inegualmente da una qualche male intesa pulitura.[3] Il terzo rappresenta una

Londra, collezione Bromley.

Galleria dell' Accademia di Siena.

[1] Trovasi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti e nella sala dei piccoli quadri, al n. 53. Le figure sono di giusta dimensione; e i caratteri sono conformi alla maniera dei quadri segnati: « Bernardo da Firenze, » ma i quali non possiamo dire con certezza che siano tutti della stessa mano. Quelli veduti nella Galleria di Siena sono due piccoli trittici; l'uno, registrato col n. 41, rappresenta la Madonna seduta in trono e circondata da Angeli e Santi. Negli sportelli si vedono la Nascita e la Crocifissione di Cristo e due storie della vita d' un Santo, forse di San Niccolò. Nello zoccolo leggesi ANNO · DNI · M · CCC · XXXVI. L'altro è indicato col n. 64 e rappresenta la Vergine che tiene il Putto seduto sulle ginocchia, avendo da un lato San Giovanni Battista e dall' altro San Niccolò. Superiormente, nelle cuspidi, avvi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria e nel mezzo Nostro Signore col libro aperto e in atto di benedire. A questi può essere aggiunta un' altra tavoletta, che è la centrale d' un piccolo trittico, rappresentante la Madonna col Bambino seduta in trono, circondata da Angeli. Di questo, per semplice dimenticanza, non abbiamo segnato il numero, col quale trovasi indicato nella Galleria.

[2] Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 465 e 466.

[3] Questo quadro era un tempo in un oscuro corridoio del Convento di Ognissanti e presentemente trovasi collocato in una stanza nella Galleria degli Uffizii, ma non ancora esposto al pubblico.

Crocifissione fra otto santi e porta la seguente iscrizione:

ANNO D̄NI MCCCXLVII BERNARDVS PINXIT ME
QVEM FLORENTIA FINXIT.[1]

Noi troviamo giottesca anche la composizione di questo dipinto, ma con una coloritura piuttosto chiara e trasparente ed una maniera che si avvicina a quella di Taddeo Gaddi. Per noi è il miglior quadro che conosciamo fra quelli segnati col nome di Bernardo.

Chiesa di Ruballa.

In questi giorni abbiamo veduto nella chiesa di Ruballa due tavole, assai mal ridotte e manchevoli in parte del colorito, con figure di grandezza quasi al naturale. Nella prima è rappresentata la Madonna seduta in trono con sei angeli ai lati, e nell' altra è raffigurato Nostro Signore messo in Croce. Il carattere di questi dipinti li dimostra opere d' un seguace della maniera di Giotto, nella misura con cui avrebbe potuto condurli il Daddi. Un' altra tavola ancora abbiamo veduta nella raccolta del fu sir Charles Eastlake [2] in Londra, che per i suoi caratteri appartiene alla stessa maniera. Rappresenta una Crocifissione di Nostro Signore con molte figure di piccola dimensione. Una tavola troviamo pure ricordata, la quale un tempo vedevasi a Santa Maria Novella in Firenze. In essa vi erano dipinti tre santi dell' ordine Domenicano, ed aveva la seguente iscrizione:

Londra.

PRO ANIMABUS
PARENTUM FRATRIS GUIDONIS SALVI
ET PRO ANIMA DOMINE
DIANE DE CASINIS
ANNO MCCCXXXVIII . BERNARDUS ME PINXIT.[3]

[1] I Santi sono Lorenzo, Andrea, Paolo, Pietro, Bartolommeo, Giorgio, Giacomo e Stefano.

[2] Trovavasi una volta nella Collezione Ottley ed era attribuito a Spinello Aretino. (Vedi Waagen, *Art Treasures*, op. cit., vol. II, pag. 264.)

[3] Vedasi Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 673.

Dopo quanto abbiamo narrato noi dobbiamo riconoscere, che Bernardo Daddi è un artista contemporaneo a Taddeo Gaddi e a Iacopo del Casentino, e che se non va collocato fra i migliori non è tuttavia l'ultimo degli scolari o dei seguaci della maniera di Giotto. Con tutto ciò, noi non possiamo convenire che egli sia l'autore degli affreschi nella cappella del Podestà in Firenze, pure non escludendo l'ipotesi che il Daddi possa essere stato adoperato dal podestà Fidesmini da Varano per fare qualche restauro nella cappella dipinta da Giotto, restauri che potrebbero essere appunto quelle parti degli affreschi, nei quali abbiamo notato, come i caratteri delle figure e la tecnica esecuzione non corrispondono al grandioso della composizione. [1] Nè possiamo convenire che siano opera di questo seguace della maniera di Giotto, i dipinti nel Camposanto Pisano, dal Vasari attribuiti all'Orcagna, i cui caratteri, come si ebbe a notare, [2] sono quelli della Scuola Senese e la maniera quella dei fratelli Lorenzetti, e non già dei pittori della Scuola Fiorentina. [3]

Si era creduto fino ad ora che Spinello Aretino di-

[1] Vedasi quanto si disse in proposito nel Cap. X, della *Vita di Giotto*, nel volume primo.

[2] Vedasi *Vita di Andrea Orcagna*, pag. 160 e segg.

[3] Nel Vasari edito dal Sansoni alla pagina 468 del vol. I, si legge: che in un libro in penna d'un anonimo, il quale libro si conserva nella Magliabechiana tra i Codici Gaddiani, sotto il n. 17 della classe XV, sta scritto fra le altre cose che « Bernardo fu discepolo di Giotto et operò assai in Firenze et in altri luoghi. In Pisa dipinse la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno * e nel Campo Santo lo Inferno. » Non ostante questa notizia noi restiamo sempre della nostra opinione, la quale si fonda, come si disse, sui caratteri che mostra la pittura, nella quale prevale la maniera senese e non la fiorentina; se pure non si volesse ammettere che il Daddi dipingesse la parte dell'affresco rappresentante l'Inferno, che trovasi unita al Giudizio Finale, seguendo la maniera senese dei Laurati, e dipingendo anco in loro compagnia come assistente.

* I dipinti della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, secondo il Ghiberti e il Vasari, sono lavori eseguiti da Buffalmacco. Vedasi *Vita di Buffalmacco*, pag. 75.

scendesse da una famiglia ghibellina di Firenze rifugiatasi in Arezzo, mentre pare che egli discenda invece da un' altra degli Spinelli di Arezzo.[1] E quantunque la educazione di lui sia stata per colpa di suo padre Luca[2] piuttosto trascurata, tuttavia col suo molto ingegno e colla sua molta inclinazione alla pittura e coll'essersi messo di buona lena a studiare nella bottega di Iacopo del Casentino, fece così rapidi progressi, sotto la costui direzione, da superare a venti anni, secondo il Vasari, l' abilità del maestro.[3]

Seguace dapprima della maniera del maestro e del suo contemporaneo Daddi, li vinse entrambi in maestria, non appena prese a studiare le opere dei pittori di maggiore ingegno. Egli mostra nei suoi dipinti una maniera assai franca, ardita, piena di forza e di energia.

Per certi rispetti egli rappresentava, a così dire, sulla fine del secolo XIV, meglio d'ogni altro artista contemporaneo, lo spirito di Giotto. Il suo stile può essere studiato vantaggiosamente in San Miniato presso Firenze, nel Camposanto di Pisa e nel palazzo pubblico di Siena. E come tutti gli artisti d'ingegno egli si palesa più valente nelle grandi composizioni a fresco, che non nelle pitture in tavola; la quale inferiorità deve essere in parte attribuita agli assistenti ed aiuti, ai quali avrà dovuto affidare in parte o anche totalmente l'esecuzione delle sue pitture. Pigliando invece ad esame i suoi lavori a fresco si scorge subito, com' egli possedesse le severe massime applicate da Giotto nelle sue composizioni, modificandole alquanto per quel suo fare capriccioso, fan-

[1] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 677.

[2] Tanto nelle iscrizioni che vedemmo poste sui suoi dipinti, quanto dai documenti che lo risguardano, è chiamato Spinello « Luce, » (*sic*) il che viene a confermare l'osservazione del Vasari, che fosse, cioè, figlio di Luca.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 185.

tastico e talvolta esagerato, che prima aveva imparato da Iacopo del Casentino, e poscia ricavato dallo studio delle opere della Scuola Senese. Le sue figure non mancano di carattere austero e di movimento franco, ma sono spesso difettose nelle proporzioni, nei particolari delle forme e specie nelle estremità e nelle articolazioni. Il suo disegnare è ardito e sciolto, ma alquanto trascurato; i panneggiamenti hanno bensì del grandioso, ma abbondano soverchiamente di pieghe. Il colorito è allegro e gaio, e talvolta anco soverchiamente, pure in ciò ricordando tanto il suo maestro, quanto le opere dei Senesi. Nei rispetti del disegno e della composizione egli si mostra meno corretto d'Agnolo Gaddi, mentre per gaiezza e vivacità di colorito, come per arditezza di esecuzione, supera tutti i pittori fiorentini del secolo XIV. Mancando la maggior parte delle sue pitture della data d'esecuzione, ci è tolto il solo documento autorevole per procedere ad esaminarle con ordine cronologico. [1] Si potrebbe credere che Spinello andasse con Iacopo del Casentino a Firenze poco dopo il 1348, dove dipinse, dopo la consacrazione della chiesa, il coro di Santa Maria Maggiore con molte storie della Madonna ed alcune di Sant'Antonio abate. [2]

Confraternita di Santa Maria della Misericordia in Arezzo.

[1] Il Vasari attribuisce a Spinello l'affresco della Lunetta sopra la porta dell'ex-confraternita in Arezzo, del quale noi abbiamo parlato discorrendo di Jacopo del Casentino suo maestro. E se veramente dovesse tenersi lavoro dello Spinello, si dovrebbe dire che esso è una delle prime sue opere, poichè in essa mostrò tutta la maniera del maestro.

[2] Dice il Vasari nel vol. II, pag. 186, che lo Spinello dipinse questo coro pel barone Capelli. Ma è probabilmente un errore, poichè il patronato dell'altare fu ottenuto dal figlio del Barone solo nel 1348. Vedi Richa, vol. III, pag. 282.

Delle pitture di Santa Maria Maggiore il Bottari dice, che erano tutte di colore verdastro, e andarono a male fino dal tempo suo, se ne togli quelle del coro, le quali furono poi imbiancate. Vedi le note al Vasari, vol. II, pag. 186. Il Richa, *Chiese,* op. cit., vol. II, pag. 280 dice, che gli affreschi in Santa Maria Maggiore furono coperti di calce al tempo suo. Pochi anni sono furono posti allo scoperto di sotto il bianco che li nascondeva, alcuni avanzi di pittura a fresco, tra cui si può an-

Successivamente a siffatto lavoro eseguì a fresco due cappelle nella chiesa del Carmine[1] e quattro tavole per le chiese di Santa Trinita, dei Santi Apostoli, di Santa Lucia de' Bardi e di Santa Croce.[2]

Dopo ciò, per essere lo Spinello stato chiamato in Arezzo dai sessanta cittadini che la governavano, dipinse colà per commissione d'essi in molte chiese della città e dei dintorni.[3] Noi sappiamo che nel 1361 egli eseguì un quadro per l'altare maggiore nella chiesa della Abbazia dei Camaldolesi nel Casentino.[4] Fra questa data e quella del 1384, dopo cioè ch'era avvenuto il saccheggio della città, egli si rifugiò a Firenze colla famiglia e col figlio suo Parri, il quale attendeva come lui alla pittura, e colà eseguì molti altri lavori.[5]

Leggendo il Vasari si rileva, come lo Spinello partisse da Firenze per Pisa; ma prima di parlare dei dipinti da lui eseguiti a Pisa, ci par meglio tener parola di quelli che ancora si vedono in Arezzo. Avvi nella chiesa di San Francesco un'Annunziazione, che pel suo fare ag-

San Francesco in Arezzo.

cora distinguere la figura d'una Santa e di San Giovanni Evangelista, la Fede, San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena, Santo Stefano, San Sebastiano e Giona gettato nelle acque, una storia di San Niccolò e una figura di San Pietro. Le quali pitture ricordano la maniera dello Spinello; ma per essere molto guaste ed in parte ritoccate, non si potrebbe con precisione affermare che gli appartengano, se non avessimo la testimonianza del Vasari.

[1] Il Vasari dice, che nel Carmine dipinse la Cappella dei Santi Jacopo e Giovanni Evangelista, ove raffigurò la moglie di Zebedeo che chiede ai suoi figli un posto in Paradiso, Giacomo, Zebedeo e Giovanni che lasciano le loro reti; e in un'altra Cappella lavorò alcune scene della vita della Vergine.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 186-7. Sono pitture, delle quali non si conosce la fine fatta.

[3] I dipinti eseguiti dallo Spinello nel Duomo vecchio, nella Pieve, in San Lorentino e Pergentino, per la Compagnia dell'Annunziata, nello Spedale di San Marco, nella chiesa di San Giustino e nello Spedaletto, andarono perduti. (Vedi Vasari, vol. II, pag. 187-89, e pag. 192-93.)

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 189.

[5] Idem, vol. II, pag. 194.

graziato ricorda quegli stessi caratteri che già furono da noi riscontrati, nello stesso soggetto dipinto a Prato da Agnolo Gaddi.

Presso l'Annunziazione,[1] in gran parte restaurata e alterata dall' umidità, furono di recente scoperte sotto la scialbatura le figure di un santo vescovo e di un'altra persona che porta un bambino, le quali hanno il carattere e la maniera dei lavori dello Spinello. Nella cappella di San Michelangelo dipinse costui alcune scene tolte dalla leggenda dell'Arcangelo Michele.[2] E benchè la maggior parte di queste scene si trovi oggi ridotta in cattiva condizione, vedesi tuttavia ancora in una di esse, fra gli angeli la figura di Cristo in trono, che ordina a San Michele dipinto alla sua sinistra di scacciare dal cielo il ribelle Lucifero e i seguaci di lui.[3] Più in basso avvi rappresentato l' Arcangelo col piede sopra il drago in atto di colpirlo, mentre a' suoi fianchi angeli e demoni stanno lottando insieme. È una composizione molto fantastica, in cui sono mescolati guerrieri celesti e spiriti maligni, sotto forma quest' ultimi di or-

[1] Fatta per messer Giuliano Braccio. (Vedi Vasari, vol. II, pag. 188.)

[2] Il Vasari crede che siffatti dipinti fossero condotti dallo Spinello fra gli anni 1334 e 1338. Si vede da ciò che il Vasari non conosceva l' anno preciso della morte dello Spinello, avvenuta nel 4 di maggio dell'anno 1410. Poichè stando a quel che dice nella prima edizione, se lo Spinello fosse morto di 77 anni, n' avrebbe avuto allora soltanto cinque, che se invece si deve stare a quanto scrive nella seconda, che lo Spinello cioè moriva di 92 anni, n' avrebbe avuto 16. Giustamente il signor Gaetano Milanesi osserva nel Vasari edito dal Sansoni, vol. I, pag. 681, che ciò potrebbe essere un errore di stampa da correggere forse nel 1384-1388. Quello ch' è certo si è, che noi vediamo in quel dipinto la maniera di un pittore già formato e non già quella di un giovane di 16 anni.

[3] Il luogo dove si trova questa cappella serve anche ad uso di campanile ed ha un passaggio che conduce alla sagrestia. — Il Vasari inoltre, vol. II, pag. 188, ricorda il dipinto rappresentante, nella Cappella de'Marsuppini, Papa Onorio, quando approva e conferma la regola di San Francesco.

ridi serpenti. Le quali storie furono più tardi dallo Spinello riprodotte nella stessa città, per la Compagnia detta di Sant' Angelo.

Sur un' altra parete, tagliata in due dal corridoio che dalla chiesa mette alla sagrestia, vedonsi i resti d' un affresco rappresentante la visione che dell' Arcangelo sulla Mole Adriana ebbe papa Gregorio e alcuni episodi della vita di Sant' Egidio. I quali dipinti, benchè siano manchevoli d' una qualche parte e in alcune altre del colorito, rivelano pur sempre la maniera dello Spinello, come anche la ricorda la Salutazione dipinta in un tabernacolo fuori della chiesa dell' Annunziata, nella quale pittura si riscontra lo stesso sentimento e quello stesso fare leggiadro già da noi osservati nella consimile composizione in San Francesco. L' atteggiamento della Vergine è quieto, nè è reso men bene quello dell' Angelo.[1]

Chiesa della Annunziata.

Chiesa di San Domenico

Nella parte sinistra, entrando, della chiesa di San Domenico in Arezzo, dipinse lo Spinello le figure dei Santi Giacomo e Filippo con altre scene della loro vita, ed è questa una delle migliori opere da lui colà eseguite, nella quale fece prova di molta rapidità e maestria di mano e ch' egli condusse con fare largo, vivezza di co-

[1] La Vergine è seduta in atteggiamento quieto; tiene con la sinistra un libro sulle ginocchia, e posando la destra al seno guarda dolcemente l' angelo inginocchiato a lei dinanzi. Nella parte superiore, in mezzo a una gloria d' angeli, avvi il Padre Eterno; nella parte inferiore circondato di luce vedesi il Bambino che guarda la Madonna. Vedi il Vasari, vol. II, pag. 199, il quale ricorda anche altri lavori, oggi perduti, che sarebbero stati eseguiti dallo Spinello in una parte del portico dirimpetto alla chiesa e una tavola a tempera fatta per la Compagnia e rappresentante un' Annunziata. Un' altra figura di Madonna che allatta il Putto eseguita per la chiesa di Santo Stefano vicino ad Arezzo, dove un tempo erano altri lavori del nostro pittore, vedesi ora nella chiesa di San Bernardo in Arezzo. Sulla facciata dell' ex-ospedale di Santo Spirito egli dipinse la discesa dello Spirito Santo, tre scene tolte dalla leggenda dei Santi Cosma e Damiano e un *Noli me tangere,* le quali pitture son oggi ridotte a mal punto di conservazione. Vedi Vasari, vol. II, pag. 190 e 193.

Ospedale di Santo Spirito.

lorito e movimenti naturali non disgiunti da disegno sicuro e franco.[1]

Compagnia della Misericordia.

In un tabernacolo sulla porta che mena alla Compagnia della Misericordia, vedesi rappresentata a fresco la SS. Trinità, che irradia attorno a sè molta luce ed è circoscritta da un cerchio sostenuto dagli angeli.

Quantunque questo dipinto sia stato rinnovato nella sua parte inferiore, da quanto rimane ci possiamo ancora persuadere come il Vasari avesse ragione di lodarlo. L'espressione infatti del Padre Eterno non solo non manca di nobiltà, ma la figura sua come quella del Salvatore crocifisso hanno buone proporzioni, che insieme col largo e facile panneggiare, rendono questo lavoro una composizione attraente.[2] In una Cappella della Compagnia dei Puracciuoli ricorda il Vasari una Annunziata e nel chiostro del Convento una Vergine con San Giacomo, Sant' Antonio ed un soldato armato, con l' iscrizione di chi ordinò il dipinto e la data del 15 marzo 1367. E quando quest' opera fosse dello Spinello, sarebbe dimostrato com' egli si trovasse in quel tempo nella sua città nativa.[3]

Compagnia dei Puracciuoli.

Bottega dello Spinello.

Nella casa e bottega dello Spinello, situata secondo la tradizione presso alla Via Sacra, sul canto della Via della Toletta, si vedono sulla parete d' una stanza al pian terreno dipinte una mezza figura della Vergine Annun-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 192. Le scene tolte dalla vita di San Giacomo sono alla sinistra; quelle tolte dalla vita di San Filippo alla destra. Alcune teste delle figure di questi affreschi sono danneggiate dal ristauro. I personaggi principali sono di grandezza naturale. Due scene della vita di Santa Caterina son dipinte al di sopra di quest' affresco.

[2] Gli angeli che la circondano sono in gran parte danneggiati o rifatti, come sono anche le figure dei Santi Pietro, Cosimo e Damiano, collocate ai lati. Vedi Vasari, vol. II, pag. 193. Distaccato in questi giorni l' affresco dalla parete, è stato portato nella Galleria Comunale.

[3] Vedi per questa data la nota 4 al Vasari, vol. II, pag. 192, dove invece è riferita quella del 1377.

ziata e poco lungi quella di Cristo in croce colle ali (come quando apparve a San Francesco).[1]

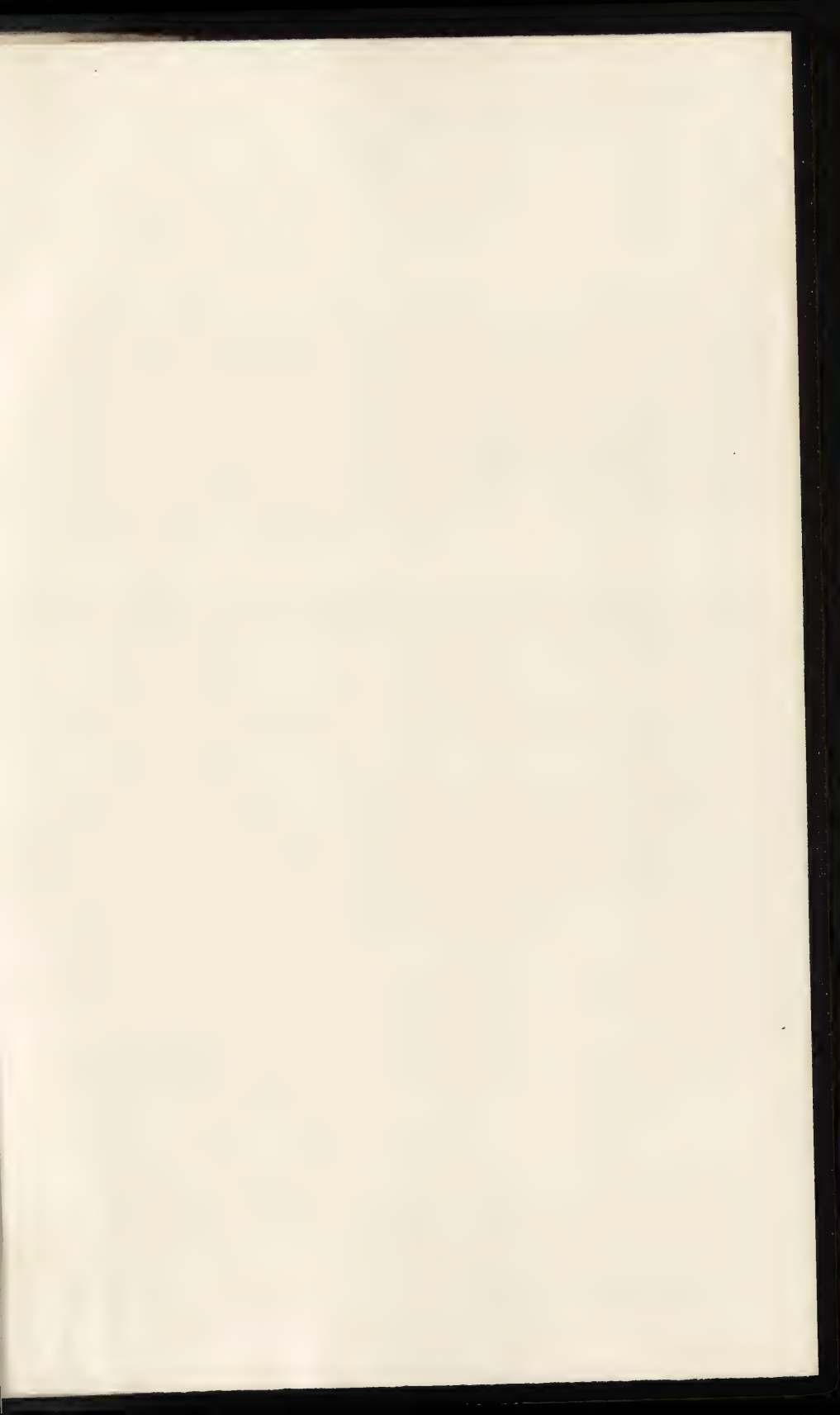
Chiesa Monte Oliveto di Chiusi.

Mentre Spinello dava mano a molte delle opere da noi fin qui esaminate, Don Iacopo d'Arezzo, fatto generale della Congregazione di Monte Oliveto, gli allogava a dipingere per la chiesa di Monte Oliveto Maggiore di Chiusi, una gran pala d'altare illustrante la vita e il martirio di varii santi. Di questa tavola la parte centrale andò perduta, ma uno dei pinacoli e una parete della predella vedonsi nella Galleria di Siena, mentre le parti laterali le abbiamo trovate nella raccolta dei quadri del signor Romboux a Cologna sul Reno, sotto le quali leggesi la seguente iscrizione: *Magister · Simon · Cini · de · Florentia · intaliavit · Gabriellus · Saraceni · de · Senis · auravit · MCCCLXXX....* dalla quale se ci è dato il nome dell'intagliatore e quello dell'indoratore non ci è punto rivelato però il nome dello Spinello, ricordato dal Vasari insieme con la data dell'anno 1385. Quantunque questi avanzi siano molto rovinati, essi mostrano tuttavia per la maniera larga e il modo franco, col quale Spinello condusse la pittura, ch' essa doveva essere una delle sue tavole migliori.[2]

[1] Forse questo Cristo è uno studio, o meglio parte di un affresco rappresentante San Francesco che riceve le Stimate.

Galleria dell' Accademia di Siena.

Colonia sul Reno.

[2] Le parti che trovansi nella Galleria di Siena, sono indicate coi numeri 245 e 246. Il soggetto della predella è la morte della Madonna e la successiva sua Assunzione in Cielo; quello del pinacolo è l'Incoronazione della Vergine. Le porte della predella che trovansi a Colonia, sono indicate coi numeri 82 e 83 di quella Galleria e rappresentano, l'una, il martirio dei Santi Nemesio e Giovanni Battista, e l'altra i Santi Bernardo e Lucia, con un fatto della vita di ciascuno. Superiormente sonvi le mezze figure dei profeti Daniele e Isaia, registrate coi numeri 84, 85 e 87, le figure di San Giacomo e d' un altro Apostolo, e d' un Santo frate, le quali facevano parte della pittura dei pilastri. Nel Vasari edito dal Sansoni (vol. I, pag. 689) si dice, che essa fu allogata a Luca Spinello da Don Niccola da Pisa priore del Convento di Santa Maria Nuova di Roma, dell'ordine di Montoliveto, con istrumento del 17 aprile 1384. In detto istrumento è detto che Simone di Cini da Firenze, mae-

LA MORTE DI SAN BENEDETTO, Affresco di Spinello Aretino, nella Sagrestia della Chiesa di San Miniato a Firenze.

Due anni più tardi volendo dare esecuzione al testamento di messer Benedetto degli Alberti, lo stesso Don Iacopo di Arezzo, per il quale lo Spinello aveva già portato a fine il quadro di Monte Oliveto Maggiore, gli ordinò la tavola a tempera e gli affreschi rappresentanti le storie di San Benedetto che vedonsi ancora sulle pareti della sagrestia di San Miniato al Monte. [1]

San Miniato al Monte.

Nella rappresentazione di questo soggetto lo Spinello dimostrò il suo solito vigore e il consueto ingegno, facendo opera superiore a ogni aspettazione col dipingere nell'ultima scena la morte del Patriarca, circondato dai suoi che ne piangono la perdita.

Le composizioni sono piene di vita e di movimento, e lo Spinello mostra di seguire in esse le severe leggi dell'arte, mescolando in giusta proporzione la forza drammatica col fare largo e facile, che ricorda le opere del caposcuola Giotto. Solo nell'atteggiamento delle figure, nella espressione loro e nelle forme, lascia ancora intravedere alcune delle qualità caratteristiche della scuola senese, così come le vediamo nelle opere dei fratelli Lo-

stro falegname, promette in sei mesi e pel prezzo di 50 fiorini d'oro, di fornire a Spinello d'Arezzo e a Gabriello di Saracino pittore da Siena, dimoranti allora in Lucca, una tavola della medesima forma e con gli stessi intagli di quella da poco tempo fatta pel Monastero di San Pancrazio di Lucca. E Gabriello si obbliga pel prezzo di 100 fiorini d'oro, d'ingessarla, rilevarla, granarla e mettervi d'oro fine, mentre lo Spinello promette di dipingerla nello spazio di otto mesi con colori buoni, e per la somma di 100 fiorini d'oro.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 189-90. Dal testamento di Benedetto degli Alberti si rileva, che le pitture non erano ancora finite nell'11 luglio 1387. Oltre queste pitture gli diede a dipingere le storie di Santa Caterina in una chiesa all'Antella dedicata alla stessa Santa. Le quali ultime pitture furono coperte di bianco; ma venuta in questi giorni la chiesa in possesso del commendatore Giuseppe Poggi e restituita la Cappella al culto, egli ha cercato di farle mettere allo scoperto. Vedasi per queste notizie *I Cenni Storici di San Miniato*, op. cit., pag. 101 e segg. e il Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 683.

renzetti. Il disegno è franco e risoluto, il panneggiare grandioso e acconcio alle forme.

In questo lavoro lo Spinello si rivela meno trascurato del solito nel rendere le forme e i particolari delle figure, come le estremità e le giunture. Il colore è luminoso, vago e ben distribuito, nè manca di armonia, come può vedersi nelle parti, alle quali il tempo e il restauro recarono ingiuria minore. Che se è vero che non tutti gli affreschi di lui mostrano una eguale abilità di esecuzione, nè le figure sue mantengono sempre come queste il loro giusto equilibrio, è però vero che presi tutti insieme essi sono sufficienti a rivelarci il buono studio che egli fece, così delle opere della scuola fiorentina come di quella senese e l'indole vera del suo ingegno.[1]

[1] Nella parete a mezzogiorno avvi San Benedetto, quando abbandona la casa paterna per andare a Subiaco. Il Santo, in casa dei suoi primi ospiti, rifà intero un vaso rotto dalla sua nutrice, che lo aveva accompagnato per un tratto di strada.

Il Santo che fa profezie a Totila Re de' Goti, recatosi a visitarlo. La morte di San Benedetto e la visione avuta dal discepolo Mauro, mentre il Santo sale in Cielo.

Nella parete a ponente avvi il Santo, quando veste l'abito di monaco a Subiaco e quando riceve nello speco dal Monaco Romano il nutrimento calatogli con una fune, malgrado degli ostacoli frapposti dal Demonio.

Il Santo, quando nel giorno di Pasqua è invitato a desinare da un sacerdote ispirato da Dio.

Il Santo che risuscita un Monaco, rimasto per opera del demonio schiacciato da una muraglia in costruzione del Convento di Montecassino.

Il Santo, che, percuotendolo con una sferza, libera un Monaco dal Demonio che in forma di scimia tenta impedire la sua andata in coro nelle ore destinate alla meditazione.

Sulla parete a tramontana avvi il Santo, quando tentato dal demonio ne vince la tentazione gettandosi nudo sulle spine.

Il Santo, allorchè viene proclamato superiore del Convento; e quando, benedicendo l'ampolla che gli è presentata, sventa il tentativo fatto di avvelenarlo.

Il Santo, quando indica il luogo, da cui il Convento poteva cavare le acque.

Gli scompartimenti della vòlta con le figure degli Evangelisti possono attribuirsi a qualcuno degli aiuti dello Spinello e appartengono forse a Pietro Gerini o al figliuol suo Lorenzo, del quale parleremo più innanzi, non essendo dissimili, come lavoro d'arte, dalle opere da costoro eseguite.[1]

I molti lavori commessi allo Spinello, la facilità e la prontezza sua nel portarli a compimento, l'ognor crescente fama del suo merito artistico, furono le cause della sua chiamata a Pisa da parte di Paradone Grasso, il quale dopo di avervi fatto dipingere le storie della Vita di San Ranieri avea desiderio di riempire con gli episodi della vita e dei miracoli d' altri due santi gli spazii ancora vuoti del Camposanto. E lo Spinello, incaricato nel 1391 della bisogna, ritrasse dinanzi ai miracoli di San Ranieri altre

Camposanto di Pisa.

Il Santo, quando indica al monaco Mauro il luogo, dove cercare il compagno Placido caduto nel fiume per salvarlo.

Nella parete di levante avvi il Santo, quando abbandona il Convento.

Il Santo, quando accoglie fra i suoi discepoli Mauro e Placido discendenti da famiglie illustri.

Il Santo quando benedice una pietra, a malgrado dell' opposizione del Demonio che vi sta sopra a sedere.

Il Santo, che scopre l' astuzia del Re Totila, allorchè manda in sua vece il suo scudiero vestito degli abiti regali.

[1] Il Moreni, nei *Contorni di Firenze,* esprime l'opinione, che la tavola dipinta dallo Spinello possa essere quella stessa che vedesi sull'altare in mezzo della chiesa. Ma i caratteri del dipinto non sono quelli propri dello Spinello, ma bensì di qualche pittore giottesco di quel tempo. Che se si venisse un giorno a scoprire che allo Spinello realmente fu data la commissione di questa tavola, converrebbe credere ch'egli n'avesse affidata l' esecuzione a qualche suo assistente. In essa è dipinto San Giovanni Gualberto, San Miniato, l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, l' Ascensione di Cristo, Cristo battuto alla colonna e la sua Resurrezione. Più in basso Cristo mostrato al popolo, il tradimento di Giuda, l' ultima Cena e la Lavanda dei piedi. Nei *Cenni storico-artistici di San Miniato*, op. cit., a pag. 109 e 110, è ricordato il nome del pittore Antonio di Francesco, il quale lavorò un tabernacolo che stava dietro all' Altare, e che sembra essere lo stesso che trovasi presentemente nella stanza unita alla sagrestia, e nel quale è dipinta l' Annunziazione a Maria e i Santi Gualberto e Miniato.

composizioni, togliendo opportunamente il soggetto dai prodigi operati dai Santi Efeso e Potito. La leggenda ci dice che Efeso o Efisio, promosso da Diocleziano all' alto comando di generale dell'esercito, venne inviato a combattere contro i Cristiani. Vestita appena l'armatura, gli apparisce Cristo ammonendolo di abbandonare l'ingiusta impresa. Efisio, così convertito, rivolse allora le armi contro i pagani di Sardegna, alla volta dei quali cavalcando, ebbe dalle mani dell'Arcangelo Michele la bandiera della vittoria che poi fu quella de' Pisani. Movendo allora contro i nemici contornato da numeroso stuolo di angeli e accompagnato dall'Arcangelo Michele che gli cavalcava a fianco, riportò nella battaglia che accadde, un pieno trionfo.

Condotto Efisio innanzi al pretore della Sardegna fu condannato al rogo, dal quale fu salvo per le sue preghiere, ma per perire poco dopo sotto la spada del carnefice.

Questa leggendaria avventura è rappresentata in tre parti sul muro del Camposanto nella serie superiore degli affreschi, mentre nelle tre parti della serie inferiore sono dipinte delle scene tolte dalla vita di San Potito, le quali andarono cancellate, ad eccezione di quella della decapitazione e del trasporto della salma del Santo in Alessandria. Nel primo scompartimento della serie superiore è rimasto soltanto un frammento dell'affresco, nel quale si rappresenta il Santo davanti a Diocleziano, e l'apparizione del Salvatore.[1] Nel secondo vedesi il Salvatore comparire alla sinistra del Santo inginocchiato in mezzo ai suoi uffiziali, allorquando riceve la bandiera dall' Arcangelo Michele a cavallo ed è combattuta la battaglia. Nel terzo havvi il Santo, quando è portato davanti al

[1] Questa figura è ora cancellata.

pretore di Sardegna e quindi al rogo, le cui fiamme abbruciano gli stessi carnefici. Viene per ultimo la decapitazione d'Efisio, nella quale scena doveva brillare assai vantaggiosamente l'arte dello Spinello. Infatti, quantunque le figure delle sue composizioni siano ora mutilate, esse mostrano ancora quanto abilmente vi avesse lo Spinello lavorato attorno. Nella scena della battaglia e in quella del rogo, nelle quali i soldati si ritirano illuminati dalle fiamme che rispettano il Santo, avvi un'ammirabile fermezza d'azione e qua e là anche un qualche non dispregevole tentativo di scorcio. I sentimenti e i varii affetti derivanti dall'azione rappresentata, non furono dallo Spinello tentati d'esprimere curando solo le figure delle guardie e dei combattenti, ma bensì coll'imprimere al protagonista un carattere elevato, sia con la nobiltà del contegno, sia con la serenità della sua espressione. Questi affreschi sono tra le più belle pitture dello Spinello e stanno a dimostrare una volta di più, come egli, specialmente nel colorire, si fosse assimilate molte delle eccellenti qualità possedute da Giotto.

La vivacità delle tinte è anzi superiore in questi che non nei vicini affreschi, rappresentanti le storie di Giobbe da lungo tempo attribuite a Giotto. [1] I documenti che intorno a questo lavoro dello Spinello si conservano nel Camposanto, ci dicono, come egli ricevesse dal Parasone e dal suo successore Como de Calmulis 150 fiorini in oro per i tre affreschi di Sant'Efisio e 120 per quelli di San Potito, avendoli entrambi condotti a compimento nel marzo del 1392 secondo il calendario Pisano. [2]

Intorno a questo stesso periodo di tempo, 1391,

[1] Vedi il nostro primo volume, *Vita di Giotto*, pag. 585.

[2] Vedi gli originali copiati in Förster, *Beiträge*, op. cit., pag. 118. Lo Spinello è in essi designato « olim Luce » (sic) come il figlio cioè del defunto Luca.

lo Spinello dipinse la tavola per la chiesa di Sant' Andrea in Lucca[1] e secondo il Vasari sarebbesi fermato a Pisa sino alla morte di Pietro Gambacorta. Ma come questa è avvenuta nel 1392, così dopo quell' anno soltanto avrebbe lo Spinello fatto ritorno colla famiglia a Firenze, ove dipinse nella cappella Machiavelli in Santa Croce gli affreschi con le storie dei Santi Filippo e Jacopo, oltre la tavola dell' altare, che secondo il Vasari egli avrebbe condotta a compimento in Arezzo, donde l'avrebbe inviata a Firenze.[2] Gli affreschi sono andati perduti, nè si sa quale fine abbia avuto neppure la tavola. Di quel tempo possediamo invece ancora un' altra tavola, datagli a dipingere nel 1401, insieme con Nicolò di Pietro Gerini e Lorenzo di Nicolò, dall' abbadessa del monastero di Santa Felicita.[3]

Ma, vinto forse dal desiderio di passare il rimanente della sua vita in Arezzo, non ci pare improbabile ch' abbia lo Spinello fatto colà ritorno, eseguendo in quella occasione per la Compagnia di Sant' Angelo il dipinto con le storie di San Michele, ricordato dal Vasari.[4]

Invece però di morire, come racconta il Vasari, per lo spavento avuto dall' essergli apparsa in sogno l'orribile figura di Lucifero da lui dipinta, accolse le offerte di Caterino Cosimo, Operaio di Santa Ma-

[1] Come si vedrà più innanzi, questa tavola oggi si ritrova nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti a Firenze.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 196., 197.

[3] Di questa tavola avremo occasione di parlare più tardi.

[4] Vedi Vasari, vol. II, pag. 197. Una parte di questo affresco, la testa cioè dell' Arcangelo e una porzione delle figure dei sei angeli con l' asta della lancia in mano, furono staccate dal muro, trasportate su tela e poscia vendute al signor A. H. (ora Sir) Layard che le esponeva, quantunque assai mal ridotte, nella grande mostra fattasi a Manchester nel 1857. L' incisione che noi diamo di questo affresco, fu presa dall'opera del Lasinio, il quale la riprodusse nel 1821 e forma la tavola XXVI delle pitture a fresco pubblicate da Niccolò Pagni in Firenze.

Manchester.

LA CADUTA DI LUCIFERO, Affresco di Spinello Aretino,
nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli in Arezzo.

ria di Siena, al quale nel settembre del 1404 rispondeva con le seguenti parole:[1]

« Maggiore mio carissimo; scrivetemi quando: e se
» pure volé ch' io sia costà, so' presto: bene ch' e miei
» citadini mi pregano, ch' io ogimai mi vorino pure
» qua ai loro servigi; chè anno grande fede in me;
» purch' io nol meriti, ma per loro virtù: pure una
» volta mi convene atenere quello ch' io a voi ò pro-
» messo. Pertanto scrivetemi, io so' presto al vostro
» servitio »[2]

E lo Spinello, pregato senza dubbio di andarvi immediatamente, vi arrivò il primo di ottobre e si obbligò di servire un anno a Siena in qualunque lavoro che gli fosse affidato pel Duomo. Il figliuol suo Gasparo, meglio conosciuto col nome di Parri, lo accompagnava; ed essi furono subito alloggiati nella casa di Domenico di Niccolò, ove un certo Nanni di Paolo fu incaricato di servirli e fornirli di legna, vino, olio, sale ed altre tali necessità.[3] Padre e figlio lavorarono insieme nel Duomo sino alla fine dell'estate del 1405, con una breve interruzione nel gennaio, per avere lo Spinello tolto momentaneamente congedo per andare ad Arezzo, donde ritornò, lasciando Siena solo il 17 agosto successivo. Dei lavori da lui eseguiti in quel tempo nel Duomo di Siena nessuno è rimasto, quantunque in sette mesi di lavoro, pagato a undici fiorini e mezzo al mese, sembri a noi che ne dovesse compiere di tali da meritare d'essere conservati.[4]

È assai probabile che dopo Siena egli sia tosto an-

[1] Il contratto porta la data del 2 agosto 1404. Vedi Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, vol. II, pag. 18, e Vasari, vol. II, pag. 197-8.

[2] Vedi Milanesi, op. cit., vol. II, pag. 19.

[3] Vedi Milanesi, *Documenti*, ec., vol. II, pag. 19.

[4] Vedi Milanesi, vol. II, pag. 19.

dato a Firenze, dove in San Niccolò dipinse per Leone Acciaiuoli la Cappella di Dardano Acciaiuoli.[1] Per essere più tardi stata incorporata una parte della chiesa nella farmacia di Santa Maria Novella, si può colà vedere anche oggidì una porzione di quegli affreschi, che rappresentano alcune scene della Passione di Nostro Signore. È un lavoro rapidamente eseguito, ma di merito inferiore ad altri suoi affreschi, lo che ci fa credere che gli abbia condotti insieme coi suoi assistenti.[2]

Farmacia di Santa Maria Novella.

Nell' aprile del 1406 fra lo Spinello e i Senesi si fece un nuovo scambio di corrispondenza, ma senza alcun pratico risultato. Tuttavia nel giugno del 1407, secondo il calendario pisano, firmò lo Spinello un nuovo contratto, in forza del quale nel marzo dello stesso o dell' anno successivo, egli insieme col figliuolo faceva ritorno a Siena per dipingervi la Sala di Balìa nel Palazzo Pubblico, in compagnia di Martino di Bartolommeo, pittor senese, che ne dipinse le vòlte.[3] In sedici scompartimenti prese lo Spinello a illustrare in questa sala la guerra combattuta da Venezia contro Federigo Barbarossa, argomento importante pei Senesi, per la parte che concerne i principali fatti della vita di Rolando Bandinelli, promosso al pontificato col nome di Alessandro III.[4] Sopra l'ingresso è rappresentato il combattimento navale fra i Veneziani e Otto, figlio del Barbarossa fatto prigioniero.

Palazzo pubblico di Siena.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 185.

[2] Due iscrizioni raccolte dal Richa provano che questi affreschi furono compiuti nel 1405. Il Vasari è caduto in errore dicendo che furono dipinti nel 1334, mentre questo è l' anno, nel quale Dardano Acciaiuoli fece fabbricare la Cappella. Le pitture furono ordinate da Leone nel 1405. Vedi Vasari, vol. II, pag. 185-6.

[3] Di questo pittore senese parleremo a suo luogo insieme con gli altri pittori di quella scuola.

[4] Vedi Milanesi, op. cit., vol. II, pag. 20 e 33. I soggetti furono disegnati per lo Spinello, conforme alla indicazione data da lui, da un certo Betto di Benedetto.

Le due lunette superiori più piccole rappresentano una, il Papa, egregiamente panneggiato, che fugge vestito da monaco e quando, riconosciuto, entra in città; l'altra, o Otto o Federigo stesso in preghiera davanti al Papa.

Dirimpetto all'ingresso è nuovamente dipinto Alessandro a cavallo fra l'Imperatore e il Doge Ziani che tengono dai lati le briglie al cavallo di lui. Dietro ad essi il seguito di cardinali, vescovi e diaconi, e nel fondo il porto con numerosi bastimenti. Sul davanti una processione di sacerdoti che si avvia incontro al Papa compie il quadro. In una delle lunette avvi il Papa che benedice l'Imperatore od il figlio suo Otto; nell'altra lo stesso Papa celebra la messa. Nella terza parete a sinistra vedesi il Barbarossa prostrato alle ginocchia del Papa circondato dai cardinali. [1] In una delle lunette è dipinta l'incoronazione del Pontefice, nell'altra la benedizione da lui data a un Vescovo. Successivamente vedesi il Doge Ziani, quando riceve da Alessandro la spada che deve adoperarsi contro Ottone. [2] Nelle lunette sopra le finestre della quarta parete è dipinto il Papa col Barbarossa che riceve una lettera pòrtagli da un messaggiero e nella seconda l'Imperatore in ginocchio davanti al Papa. Sopra il muro dell'arco che divide in due la volta della sala, vedesi da un lato in una delle lunette il Barbarossa assistere alla incoronazione dell'Antipapa e nell'altra il Pontefice riconosciuto da un pellegrino. Dall'altro lato in una, il Pontefice seduto a concilio coi Cardinali e nell'altro, il bruciamento dell'Antipapa. Nella profondità dell'arco e nei sottoposti

[1] Questa figura è stata ridipinta nel XV secolo da Pietro di Giovanni Pucci scolaro di Stefano Sassetta.

[2] I cardinali attorniano il Papa, mentre i soldati con bandiere veneziane e papali circondano il Doge.

medaglioni sonovi i busti degli Evangelisti e di altri santi. Il meno danneggiato di questi affreschi è quello del doge Ziani davanti ad Alessandro; il più ricco d'azione e il meglio conservato è quello che rappresenta il Papa a cavallo condotto dall'Imperatore e dal Doge. Le persone come i cavalli hanno forme belle e movimenti naturali. L'affresco della battaglia navale è ricco di movimento e di vita, e attraente per l'abbigliamento. E quantunque queste composizioni non sieno egualmente ben distribuite, e la parte della prospettiva sia pur sempre difettosa, tuttavia l'impressione generale è favorevole così per la franchezza della loro esecuzione, per la massa del chiaroscuro e del colorito gaio e trasparente, come pel panneggiare grandioso delle figure; pregi tutti, che conferiscono all'insieme dell'opera, non soltanto una certa unità decorativa di bell'effetto, ma ancora un aspetto di vita e di naturalezza assai attraente. Il disegno delle estremità però e delle articolazioni lascia molto a desiderare, e la sproporzione comparata di alcune figure, ora troppo basse e ora troppo alte, costituiscono le caratteristiche del nostro pittore.

La parte avuta dal figliuolo dello Spinello in questo lavoro deve essere stata evidentemente secondaria. L'ultimo documento a noi pervenuto risguardante la dimora dello Spinello a Siena è del dì 11 luglio del 1408; [1] dopo il qual tempo è da credere che siasi ritirato in Arezzo, dove morì il 14 di marzo del 1410 e fu sepolto a Morello e non a Sant'Agostino, come vuole il Vasari. [2] Oltre il Parri, egli lasciò anche un altro figlio di nome Forzore,

[1] Vedi *Tavola alfabetica*, op. cit.

[2] Il Vasari (vol. II, pag. 199) racconta che Spinello morì di anni 92, onde sarebbe nato nel 1308; ma nella prima edizione invece aveva detto che lo Spinello era morto di anni 72, ed in tal caso sarebbe nato nel 1333, e forse la seconda data è la più corretta.

i quali seguirono rispettivamente le professioni di pittore il primo, e d'orefice l'altro.[1]

Dei molti quadri lavorati dallo Spinello alcuni sono rimasti e sono quindi conosciuti, altri invece o andarono dispersi o d'essi si perdette ogni traccia. Fra i primi avvi una Madonna circondata da angeli e da santi, ora conservata nella sala dei quadri antichi nell'Accademia di Belle Arti a Firenze, registrata col n. 35.[2] È una tavola molto mal ridotta, ma che conserva del suo originale carattere tanto che basta per giudicarla un lavoro assai meno pregevole degli altri, e manca di quell'espressione viva e decisa, che è quasi la caratteristica comune ai quadri dello Spinello, che se non fosse firmata la non si direbbe lavoro di lui.[3]

Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria del marchese Ranghiacci a Gubbio trovasi uno stendardo dipinto dai due lati per quella Confraternita del Santo Sepolcro, che ha tutti i caratteri propri dei lavori di Spinello. Da una parte è rappresentata la Flagellazione di Cristo e dall'altra la Maddalena seduta, con otto angeli ai lati che suonano istrumenti. Nella parte inferiore sono dipinti da una parte e dall'altra due fratelli della Compagnia inginocchiati, e tutto il lavoro

Gubbio.

[1] Di Parri figlio dello Spinello avremo occasione di parlare più tardi. Nella edizione del Vasari fatta dal Sansoni (vol. I, pag. 693) si dice invece nato il secondo figlio dello Spinello, per nome Baldassare, nel 1405, e quello che dal Vasari è ricordato come Forzore orefice, sarebbe un'altra persona nata da Niccolò fratello dello Spinello.

[2] La Vergine è rappresentata in trono col Bambino, quattro Angeli ed i Santi Paolo, Giovanni Battista, Andrea e Matteo. I due Angeli a sinistra hanno perduto una parte del colore, nè è il solo danno recato dal tempo al quadro.

[3] Nella tavola centrale leggesi (hoc) OPVS. PINXIS (*sic*) SPINELLVS. LVCE ARITIO (*sic*) D. I. A. 1391; che ridotta a buona lezione significa: *Hoc opus pinxit Spinellus Lucæ (de) Aretio. Dominicæ Incarnationis, anno 1391.* Il catalogo fa provenire questa tavola dalla chiesa di Sant'Andrea di Lucca, ma noi crediamo che sia quella stessa che ricorda il Vasari nel vol. II, pag. 196, e che trovavasi in Lucca presso il professore Tomei.

è circondato da una finta cornice mancante in gran parte del colore, ma interrotta da piccole figure di santi dentro tondi.[1]

Un' altra tavola coi santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Giacomo maggiore, di grandezza quasi naturale, un tempo collocata nella chiesa dello spedale di San Giovanni e Niccolò a Firenze, conservasi ora nella Galleria Nazionale a Londra, e da noi fu già ricordata come pittura che ha piuttosto i caratteri di un lavoro della scuola dell' Orcagna che non dello Spinello.[2] Questi insieme con Niccolò di Pietro e Lorenzo di Niccolò ebbe nel 1395 commissione di dipingere, come già si è detto, una tavola per la chiesa di Santa Felicita a Firenze, la qual' opera trovasi presentemente nella quadreria di quell'Accademia di Belle Arti registrata al n. 35. Mercè i documenti venuti in luce si può oggi sapere quel che era assai difficile di conoscere prima, quale sia stata cioè la parte avuta in quel lavoro dai diversi artisti che vi posero mano. Appartiene a Lorenzo di Niccolò la parte centrale, rappresentante l' Incoronazione della Madonna circondata da alcuni angeli che suonano istrumenti in segno di letizia. La parte a destra dello spettatore, rap-

Galleria Nazionale di Londra.

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze.

[1] Le figure principali sono poco meno di grandezza naturale.

[2] Proviene dalla raccolta Lombardi e Baldi di Firenze. Nella Galleria di Londra essa è indicata col n. 581. Nella grande Esposizione di Manchester vedevasi attribuito allo Spinello un tabernacolo di proprietà del sig. G. E. H. Vernon con la discesa dello Spirito Santo, ma i caratteri del lavoro sono d' un altro pittore contemporaneo, di minor conto e della scuola fiorentina. Era esposto sotto il n. 27. Nella Galleria dell' Università di Oxford sono indicate alcune scene della vita di Cesare come lavoro dello Spinello, ma sono opera posteriore di qualche pittore fiorentino, seguace della maniera di Benozzo Gozzoli e di Pesello. Neppure appartengono allo Spinello i tre quadri che gli sono attribuiti nella Galleria di Berlino, i cui caratteri invece ce li designano lavori di un mediocre pittore toscano suo contemporaneo. Indicati coi numeri 1102, 1108 e 1111 rappresentano l' Adorazione di Cristo, l' ultima Cena e l' Annunziazione di Maria.

Manchester.

Oxford.

Berlino.

presentante gli apostoli Pietro e Iacopo, l'Evangelista Giovanni e San Benedetto, è stata lavorata da Niccolò di Pietro, e la parte a sinistra coi santi Giovanni Battista, Matteo, Andrea, Felicita, con parecchie altre mezze figure di santi e di sante più in basso, dallo Spinello Aretino.[1] L'iscrizione dichiara che il quadro ebbe compimento nel 1401.[2] La parte lavorata dallo Spinello è indubbiamente inferiore per merito agli altri suoi lavori e mostra piuttosto i caratteri dei due artisti che gli furono compagni, i quali eseguirono molti altri lavori e che, o non furono dal Vasari conosciuti o non furono da lui ricordati.

Documenti ora venuti in luce ci hanno dimostrato che Niccolò di Piero era figlio di un Pietro Gerini, che abitava negli anni 1380 e 1383 in Firenze nella parrocchia di San Pietro Maggiore.[3] Occupato, come abbiamo veduto, nel 1391 a Prato insieme con Agnolo Gaddi, in lavori ad essi allogati da Francesco di Marco Datini,[4] lo troviamo nel 1392 incaricato di decorare il capitolo dei Francescani a Pisa. Più tardi, nell'estate dello stesso anno, lo vediamo scrivere a Prato al Datini d'aver cura della cassetta da lui con altri arnesi dell'arte sua lasciata colà sul ponte in San Francesco,[5] dove dipinse dopo il 1394 una Flagellazione, un'Ascensione di Cristo, l'Annunziazione di Maria e un Padre Eterno,

[1] Le quali figure sono, i Santi Girolamo, Simone, Luca, Taddeo, Jacopo minore, Filippo, Bartolommeo, Paolo, Gregorio e Lorenzo. Vedasi la nota nel vol. II, pag. 197, del Vasari, ed il vol. II, pag. 433 del *Carteggio Storico,* del Gaye.

[2] L'iscrizione è la seguente: « Questa tavola fece fare el Capitolo convento del Monasterio di Santa Felicita de danari del decto Monasterio al tempo della Badessa Lorenza de Mozzi in anno Domini 1401. »

[3] Vedi Gaye, *Carteggio,* vol. II, pag. 433.

[4] Vedi Cesare Guasti, *La Cappella de' Migliorati in Prato.* Prato, 1871, pag. 7.

[5] Ivi, op. cit.

lavori che però andarono tutti perduti.[1] E con lui doveva trovarsi anche il figliuol suo Lorenzo, una volta che ci è noto com'egli abbia insieme con lui dipinto nel 1395 un crocifisso per Francesco Datini e gli affreschi per una cappella del Duomo.[2] Memorie contemporanee attestano del suo ritorno a Firenze, nel tempo stesso che parlano del quadro, cui prese parte nel 1401 e che fu da noi esaminato. E la riprova della sua dimora in Firenze risulta dal libro della Compagnia dei Pittori, nel quale sotto la data del 1414 trovasi iscritto il suo nome.[3] Il primo e più importante dei suoi lavori è di certo la serie di affreschi eseguiti nel già capitolo di San Bonaventura in San Francesco a Pisa, colla data del 1392 e il nome suo scritto sur una delle mensole di legno messe a sostegno delle travi.[4] Sulla parete a destra della porta e tra le due finestre, vedonsi le figure di San Giovanni Battista e di San Lorenzo, la discesa dello Spirito Santo, e Giuda che vende Cristo.[5] Sulla

Capitolo di San Bonaventura in Pisa.

[1] Vedi Guasti, op. cit.

[2] Ivi, op. cit. Intorno ai dipinti di questa Cappella vedasi ciò che si disse a pag. 240 in nota e quello che si dovrà dire più innanzi, quando si riparlerà della Cappella.

[3] Il Gualandi nelle sue *Memorie originali sulle Belle Arti*, Serie VI, pag. 186, pubblicò il registro che compie le altre prove conservate negli archivi. In Prato egli decorò in compagnia d'altri pittori circa l'anno 1411 la facciata della casa del Ceppo, e tre anni innanzi, cioè nel 1408, eseguì a fresco nel Convento dei Francescani la figura del loro santo titolare. Vedi Cesare Guasti: *Memorie dell'Immagine della chiesa di Maria Vergine del Soccorso*, Prato 1871, pag. 25 e seguenti.

[4] Questa iscrizione ora in parte mutilata, viene dal Lasinio riferita intera nella seguente forma: « Niccolaus Petri pictor de Frorentia depisit an. D. MCCCLXXXXII de mar. » Vedi tav. II, della Raccolta delle pitture antiche, con brevi illustrazioni, intagliate da Paolo Lasinio e disegnate da Giuseppe Rossi. Pisa, 1820.

Il Rumohr (*Forschungen*, vol. II, a pag. 224-5), osserva che queste pitture furono eseguite per Lorenzo Ciampolini, sulla cui tomba trovansi queste parole: ..... *MCCCLXXXX die XX Mensis Aprilis qui Laurentius fecit ipsum Capitulum, pictura et sedilibus adornavit.*

[5] Delle prime due figure dei Santi manca la metà inferiore, nè il

parete a sinistra sono dipinte, la storia dell'ultima Cena di Cristo, Cristo che lava i piedi agli apostoli, la preghiera sul monte Oliveto, ed il bacio di Giuda. [1] Sulla parete di contro alla porta avvi la Flagellazione di Cristo alla colonna, Cristo che porta la croce, la successiva sua Crocifissione, la Deposizione dalla croce, e il suo Seppellimento. [2] Nella quarta parete trovasi la Resurrezione di Cristo [3] con le Marie, una delle quali intenta a

rimanente può dirsi in istato di perfetta conservazione. Manca più della metà della storia della discesa dello Spirito Santo. Quanto rimane di essa ricorda la stessa composizione già da noi esaminata nella vòlta del Cappellone degli Spagnuoli a Santa Maria Novella di Firenze. L'altra storia può dirsi quasi interamente perduta.

[1] Queste pitture che mostrano evidenti i danni del tempo, sono per l'esecuzione inferiori in merito alle altre e le figure loro sono di assai povere proporzioni.

[2] Delle due prime storie ben poca cosa è rimasta e della Crocifissione manca una gran parte. In quel che resta scorgonsi caratteri e maniera di colorire da richiamare alla mente le pitture dello Spinello Aretino. La Deposizione dalla Croce è, come composizione, la storia trattata con fare più largo nè priva di una certa passione e naturalezza. Essa, come disposizione, ci ricorda l'altra d'eguale soggetto, da noi esaminata nella vita di Antonio da Venezia e che trovasi a Nuovoli fuor di porta a Prato. Le figure di Cristo, della Maddalena e d'uno dei Discepoli, sono rimaste nella loro parte inferiore prive del colore, come più o meno scolorita è la storia del seppellimento, il cui fondo manca d'una porzione dell'intonaco. Questa, non soltanto per la composizione, ma ancora pei tipi, pei caratteri delle figure, per l'espressione loro e pel modo onde sono vestite, ci ricorda quasi compiutamente la tavola con lo stesso soggetto attribuita a Taddeo Gaddi, e da noi già ricordata nella vita di lui. Tolta infatti qualche piccola differenza nella disposizione delle figure, si potrebbero a giusta ragione credere ripetizione l'una dell'altra (vedasi *Vita di Taddeo Gaddi*, a pag. 35), e fu appunto il riscontro di eguali caratteri la ragione, per cui nella vita di Taddeo Gaddi noi abbiamo attribuiti a Niccolò Gerini una parte degli affreschi nella sagrestia di Santa Croce a Firenze. (Vedasi *Vita di Taddeo Gaddi*, a pag. 34).

[3] Delle figure dei guerrieri addormentati dipinti nella parte inferiore non esistono tracce che di due. Il Salvatore risorto è dipinto entro un cerchio, spandendo attorno a sè raggi di luce dipinti nella parte inferiore. Col piede sinistro sull'orlo del sepolcro è in atto di levarsi verso il cielo, stringendo con una mano la bandiera della redenzione e benedicendo coll'altra. È una figura che non manca d'una certa dignità,

guardare la Maddalena nell'atto che il Salvatore pronuncia il « *Noli me tangere,* » [1] e l'Ascensione di Nostro Signore al cielo con sotto gli apostoli e le Marie. [2] Dai

e come è naturale il suo movimento, così è buono il partito delle pieghe. Presa nell' insieme è una delle migliori sue composizioni. Ai danni patiti e già da noi indicati devesi aggiungere, che essa manca in alcune parti del colore del fondo, e dove è caduto l' intonaco si vede la sottoposta preparazione rossastra.

[1] La prima delle due Marie tiene nella mano sinistra un vaso, e mentre ha l' altro braccio abbassato e la mano aperta, sta osservando il Salvatore. La sua vicina tiene pure nella mano sinistra un vaso ed è rivolta verso la compagna, cui accenna coll' indice dell' altra mano il cielo. Il Salvatore tiene colla mano sinistra il manico della zappa appoggiato alla sua spalla sinistra, e mentre sta per allontanarsi dall' altro lato, si volge alla Maddalena, tenendo l' altro braccio teso e la mano aperta. La Maddalena gli sta dinanzi, veduta da noi di profilo, con un ginocchio a terra, le braccia distese, con la testa e lo sguardo rivolti a lui. Bella composizione trovata prima da Giotto, e poscia ripetuta, più o men bene, dai suoi scolari e seguaci. Anche di quest' affresco la parte inferiore manca del colore delle figure nelle Marie come in quella della Maddalena. Anche il colore del fondo è danneggiato.

[2] Cristo posa dignitoso sulle nubi. Veste tunica e manto, tiene la corona in capo e nella destra mano lo scettro, mentre coll' altra stringe l' asta della bandiera. Chiuso entro una mandorla, spande attorno a sè raggi di luce. Le sue forme ed il suo tipo, come il modo di vestire e la forma della corona, ricordano la figura del Cristo, quale si vede nelle opere dell' Orgagna. Ai lati si trovano tre Angeli per parte a lui rivolti in atto di volare, uno dei quali ha le braccia conserte al seno in atto di pregare, mentre gli altri suonano strumenti. Sotto, vedesi nel mezzo uno scoglio, forse per indicare la sepoltura; sul davanti levasi un ramoscello fiorito. A destra di chi osserva stanno le tre Marie, due delle quali colle mani giunte in atto di pregare sono rivolte al Salvatore; mentre la terza, volta alcun poco verso le compagne, tiene le braccia incrociate al seno. E uno degli Apostoli, che colla mano sinistra tiene il libro chiuso, mentre coll' indice dell'altra accenna al Salvatore, si volta a un Angelo che si trova alla destra di lui. L' Angelo, coll' indice della mano destra accenna alla sua volta al libro dell' Apostolo, tenendo nella mano dell' altro braccio sollevato un rotolo spiegato. Sul davanti, ma in ginocchio, vi sono quattro Apostoli in atto di pregare, rivolti al Salvatore e veduti da noi di profilo. Dall' altro lato fanno riscontro alle Marie tre Apostoli ritti in piedi, il primo dei quali fissando a testa alta il Salvatore, tiene la mano destra sulla fronte per non essere abbagliato dalla luce che manda. Eguale atto fa il secondo, mentre il terzo colle mani giunte a preghiera si volta rapidamente colla testa per guardare l' Angelo che gli sta vicino con un rotolo spie-

caratteri di questi dipinti e dal modo, col quale furono tecnicamente eseguiti, si può con fondamento arguire che Niccolò di Pietro Gerini è uscito dalla scuola di Taddeo Gaddi, poichè mostra qualità e maniera molto somiglianti a quelle possedute da Agnolo Gaddi e dallo Spinello Aretino, coi quali noi sappiamo ormai ch' egli ha lavorato insieme col figlio. A Prato, nel già capitolo del convento di San Francesco, sotto l'affresco rappresentante le figure di Santa Chiara, Santa Caterina, San Giovanni Battista e San Bartolommeo, lasciò Niccolò la seguente iscrizione: « Nicholo di Piero Gierini dipintore.... » Egli lavorò inoltre intorno a parecchie storie tratte dalla leggenda di San Matteo, da lui dipinte sulla muraglia a destra. In quella di contro alla porta eseguì la crocifissione di Cristo, e nella terza parete, dove trovasi anche la scala, è tuttora visibile nella parte inferiore una storia della vita di San Lodovico, con un santo portato in cielo da quattro angeli. Nei quattro scompartimenti della vòlta sonvi i quattro Evangelisti, i quali sembrano essere l'ultimo dipinto colà eseguito. [1] Comparati questi affreschi con quelli di Pisa poco prima ri-

Convento di San Francesco a Prato.

gato nella mano destra sollevata, mentre coll' indice della sinistra accenna dinanzi a sè, forse alla sepoltura del Salvatore. Dinanzi a questi, come dall' altro lato, vi sono altri quattro Apostoli inginocchiati, rivolti al Salvatore in atto di pregare. Anche quest' affresco ha molto sofferto, specialmente nella sua parte inferiore, ove in gran parte come nel fondo è perduto il colore. Così è dell' azzurro del cielo, non che degli Angeli, i quali hanno pure sofferto in molte parti.

[1] L' umidità cancellò la pittura a destra di chi osserva. Nella parte ove la figura della Maddalena è dipinta al piede della Croce e dove quella d' un Santo guarda il Crocifisso, mancano in parte le tinte. Vicino a questo Santo sta la Madonna che sviene nelle braccia delle compagne e compie la scena la figura dell' Arcangelo Michele. Nella parte superiore vedonsi ancora figure d' Angelo, ma in parte danneggiate, come è alquanto offesa anche la figura di Cristo. Cesare Guasti nell' opuscolo *La Cappella de' Migliorati, già Capitolo de' Francescani*, aggiunge all' inscrizione da noi riportata le seguenti parole : « pinse qui con suo colore » che noi non fummo fortunati di poter rilevare.

cordati, si scorge in questi di Prato un trattamento più trascurato: le figure sono infatti più lunghe e più magre, più duri e stecchiti i loro movimenti. Il colore è piuttosto crudo, e in molte parti, specie nei particolari, le figure sono lavorate con assai minor cura delle altre. Ciò nondimeno però e per quanto il Gerini appartenga all'ultimo periodo della scuola giottesca, non sono i lavori di lui senza pregio, tanto che alcune sue opere non solo furono attribuite a Taddeo Gaddi artista tanto migliore di lui, ma perfino allo stesso Giotto. [1] Lorenzo di Niccolò, del quale ora prendiamo a parlare, fu continuatore della maniera del padre; il lavoro suo più importante è il gran quadro che vedesi nella chiesa di San Domenico di Cortona colla seguente iscrizione: « Laurentius Nicholai me pinsit », e a piè della tavola: CHOSIMO. ELORENZO. DIMEDICI. DA FIRENZE. AÑO. DATA CHVESTA. TAVOLA. A FRATI. DISCō. DOMENICHO. DL̄LO SERVANZA. DACHORTONA PER LANIMA LORO EDILORO. PASSATI. M.CCCC.XXXX. » Questa tavola [2] d'altare fu dal convento

Parma. [1] Nel Palazzo Ducale di Parma sono indicati come lavori di Giotto, una tavola che rappresenta la morte della Madonna e una parte già distaccata della medesima tavola e alla quale fu di nuovo riunita, che rappresenta la Madonna in atto di consegnare il cinto a San Tommaso. Noi però siamo d'avviso, e lo studio comparativo dei lavori ci ha condotti a persistere in esso, che quei lavori appartengono invece al Gerini. (Vedi il nostro I volume, pag. 588).

Pesaro. In una sala detta la Scoletta, contigua al coro della chiesa di San Giovanni di Pesaro, trovasi pure una tavola di Niccolò con parte della primitiva iscrizione: « . . . . de Forentia 1400. » Essa rappresenta la Madonna seduta in trono fra due Angeli, avendo ai lati San Francesco e l' Arcangelo Michele in atto di pesare le anime.

[2] Nella parte centrale è rappresentata l'Incoronazione della Vergine con alcuni Angeli in ginocchio, ciascuno in atto di far musica. Negli scompartimenti laterali sonvi quattro Santi e una Santa; più in alto e nel mezzo, entro tondi la figura d'un Profeta, e negli angoli delle tre tavole un Angelo per ciascuno. Nelle parti superiori, in basso è dipinta la Trinità e nelle due parti ai lati l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, e sotto tre mezze figure di Profeti coi respettivi cartelli. Nella base sonvi cinque storie, quattro delle quali si riferiscono a San Domenico,

di San Marco di Firenze mandata a Cortona nel 1438, come dice l'iscrizione, da Cosimo e Lorenzo de' Medici.[1] E quantunque mostri questo dipinto caratteri ben diversi e si riveli di per sè un' opera di molto inferiore a quelle eseguite dall'Angelico, tuttavia fu da qualcuno a lui attribuito, non ostante che portasse il nome d'un altro autore.

Per le sue dimensioni come per la forma e la disposizione delle figure, questa tavola ricorda il gran quadro eseguito da Don Lorenzo Monaco pel convento degli Angeli in Firenze.[2] Come opera d'arte è un lavoro preferibile all'altro dallo stesso Lorenzo Gerini condotto a compimento insieme col padre Niccolò e lo Spinello, e che noi abbiamo esaminato nella sala degli antichi maestri dell' Accademia di Belle Arti a Firenze. Nella raccolta di quadri conservata nell'antico palazzo del Municipio di San Gemignano trovasi una glorificazione di San Bartolommeo, la cui figura porta sull'orlo della sua veste la seguente iscrizione: *Laurentius Nicholai de Florentia pinsit,* resa più compiuta da quest'altra scritta in basso della figura del centro *S. Bartolommeus Apostolus an. MCCCCI, questa tavola fece fare Nicholajo di Bindo Kassucci.*

San Gemignano.

Nella stessa Galleria trovansi registrati del medesimo autore coi n. 10 e 11 altri quattro quadretti, rappresentanti Santa Lina e San Gregorio con una scena della vita di ciascuno; e nella chiesa di San Bartolo una Madonna seduta in trono col bambino.[3] Nella cappella dei

e quella di mezzo rappresenta l'Adorazione dei Magi. Nei pilastri ottagoni e coronati da aguglie vi sono venti piccole figure di Santi.

[1] Vedi Cronaca di San Marco, riportata in nota dal Vasari nel vol. IV, pag. 51. La lettera di ringraziamento del priore di Cortona è pubblicata dal Gaye nel vol. I, pag. 140 del suo carteggio.

[2] Vedi *Vita di Don Lorenzo Monaco,* pag. 337 e successive.

[3] San Bartolommeo è rappresentato seduto con un coltello nella de-

Firenze. Santa Croce.

Medici a Santa Croce in Firenze vedesi invece una Incoronazione con quattro santi ai lati e otto angeli inginocchiati nella parte inferiore, in atto di fare della musica. [1] Lo stile di questi quadri è alquanto migliore di quello che si riscontra in quelli precedentemente esaminati; la maniera però è la stessa, quantunque siano più regolari e più piacevoli i tipi. Pei caratteri della pittura noi crediamo che a Lorenzo Gerini possa attribuirsi un affresco che vedesi in un tabernacolo a Sant'Andrea di Rovezzano vicino all'Anchetta presso Firenze, rappresentante la Madonna col Putto fra alcune figure d'angeli e di santi. [2] I quadri di Lorenzo Geri-

Sant' Andrea di Rovezzano.

stra mano e un libro nella sinistra. Ai suoi lati sono dipinte quattro storie della sua vita, con sopra, in due tondi, l'Annunziazione di Maria e nella base la Crocifissione di Cristo con sei mezze figure di Santi ai lati. Nei pilastri sono dipinte altre tre figure di Santi e di Sante. Questa tavola trovavasi prima nella Collegiata di San Gemignano, e nella Galleria, dove ora si trova, è collocata al n. 12 del Catalogo.

Il Gaye, nel Vol. II del suo *Archivio storico,* a pag. 433 ricorda come nell' ora soppresso locale della Zecca vi fosse in Firenze una tavola coll'incoronazione della Vergine e varii santi, dipinta nel 1373 da Jacopo Cini, Simone e Niccolò pittori. Egli nota come i caratteri del dipinto ricordino quelli delle opere di Niccolò di Pietro Gerini. Noi però ci siamo domandati se questo Jacopo Cini fosse mai lo stesso Jacopo da Firenze che dipinse, come diciamo a pag. 206 della vita d' Agnolo Gaddi, insieme con Cenni di Francesco di Ser Cenni di Firenze, nell'Oratorio della Compagnia della Croce di Giorno a Volterra. Oppure se fosse Jacopo, fratello di Simone Cini da Firenze che intagliò e dorò la cornice d'un dipinto dello Spinello. Veniamo informati che questo dipinto fu in questi giorni trovato fra i quadri del magazzino della Galleria degli Uffizi.

[1] I santi sono Pietro e Stefano, un Apostolo e Maria Maddalena. Superiormente alla parte centrale avvi la mezza figura del Padre Eterno in atto di benedire, ai suoi lati sono dipinti l'Angelo e la Vergine Annunziata coi profeti Geremia e Isaia. In una losanga sulla base del trono leggesi la data dell' anno 1410.

Il signor Cesare Guasti nell' opuscolo già citato intorno la *Cappella de' Migliorati in Prato*, ricorda a pag. 7 in nota, come lavoro di Niccolò Gerini un San Cristoforo che si vide ricomparire di sotto al bianco nella casa Datini, ora residenza dei Ceppi.

[2] La Madonna col Bambino siede in trono; ai lati avvi un Angelo per parte in atto di pregare. Davanti e ritti in piedi sono da un lato San Girolamo e Santa Caterina; e dall'altro San Pietro e Santa Maria Mad-

ni, senza che in arte meritino d' essere stimati di molto valore, sono piuttosto piacevoli alla vista, e il loro autore mostra di non essere stato l'artista meno abile fra gli ultimi giotteschi. Il colorito caldo con tinte succose e non prive di vigore e un disegno franco e relativamente corretto, sono le qualità che principalmente distinguono o, se meglio piace, danno il carattere alla maniera e alla scuola di Lorenzo Gerini e di Niccolò suo padre. [1]

Abbiamo inoltre da ricordare una tavola, non priva d'importanza artistica e forse superiore in merito ad alcune di quelle testè esaminate, che trovasi nella sagrestia della Pieve di Santa Maria dell'Impruneta presso Firenze. Rappresenta la Vergine seduta in trono col Putto in braccio, la quale, mentre riguarda amorosamente il figlio, tiene sull'indice della mano destra un uccellino, verso il quale stende le braccia il bambino quasi desideroso di prenderlo. Attorno da una parte e dall'altra vi sono dieci angeli in atto di suonare e cantare. Nelle sei tavole ai lati si trovano i 12 apostoli, due cioè in ciascuna. Sopra, nella parte di mezzo, la morte della Madonna, e questa quando dà la cintola a San Tommaso. Ai lati è

Pieve di Santa Maria dell'Impruneta.

dalena. Nella profondità del muro avvi da una parte la figura d'un Santo Vescovo con San Bartolommeo e un altro Santo; dall'altra tre Santi, ma tutti e tre quasi scomparsi. Superiormente in mezze figure entro tondi, dipinti in quel di mezzo il Padre eterno in atto di benedire e nei due laterali una mezza figura di Profeta in ciascuno.

[1] Con questi caratteri dei Gerini e loro seguaci noi abbiamo veduto nella Galleria delle Belle Arti di Firenze, (indicato col n. 9) la Vergine fra i santi Lorenzo, Giovanni Evangelista e Sebastiano. Nella predella cinque altre scene che meglio s' accostano alla maniera dei Gaddi e sono meno difettose. Nella stessa Galleria (indicata col n. 7), la Vergine col Bambino fra i santi Stefano e Reparata è della stessa mano. La Trinità (indicata col n. 40), fra i santi Romualdo e Andrea con scene, nella parte superiore, della vita del primo, e coll'iscrizione : *Istam cappellam fecit fieri Johannes Ghiberti pro anima sua A D MCCCLXV.* La Vergine e il Bambino fra i santi Lorenzo, Giuliano, Antonio e Giovanni Battista coll'iscrizione: *Santa Maria orate pro nobis, anni MCCCCIIII* è indicata col n. 33.

dipinta la Nascita della Madonna, la Presentazione al tempio, lo Sposalizio, l'Annunziazione, la Nascita di Gesù Cristo e l'Adorazione dei Magi. Nelle parti superiori e nel mezzo entro ad ovali, l'Incoronazione della Madonna; nei due lati, quattro angeli in ciascuno con stendardi in mano. Nel gradino vedonsi sei altre storie e sono, l'Incontro di Santa Elisabetta colla Madonna, l'Angelo che appare a Giovacchino e la costui cacciata dal tempio. Nel centro, in mezze figure, Santa Maria Maddalena, la Madonna, San Giovanni Evangelista e Santa Caterina; nel mezzo l'*Ecce Homo*, ossia la mezza figura di Gesù Cristo morto. Seguono Sant' Anna che prega, San Giovacchino che fa elemosina, e quando alla sua tavola ospita poveri pellegrini. Nei pilastri, ai lati alcuni santi ed angeli, e nella parte di sotto le mezze figure di santi e di sante.[1] Sotto leggesi la seguente inscrizione che noi riportiamo in nota colla data dell'anno 1375.[2]

Mancandoci i documenti, che solo mercè delle ricerche del signor Gaetano Milanesi vennero in luce nel 1872, noi abbiamo classificata questa tavola tra quelle dei seguaci di Giotto insieme colle opere di Niccolò e Lorenzo Gerini. Ora invece veniamo a conoscere che autore di questo dipinto è Pietro Nelli, nato a Ruballa intorno il 1345. Questi si matricolò tra i pittori nell' arte de' medici e speziali ai 28 di aprile 1382. Abitava allora a Firenze nel popolo di San Pier Maggiore, e nel 1341 fu ascritto alla Compagnia de' pittori fiorentini. Oltre a ciò

[1] Ai lati della predella vi sono le mezze figure di San Giovanni Battista ed una Santa, poscia un Santo vescovo ed un' altra Santa col drago e la croce. Ai lati della parte di mezzo, alcuni Angeli, e sopra, San Stefano e San Lorenzo. Termina la tavola con aguglie o cuspidi, e pinacoli.

[2] « Ad honorem et reverentiam matris Dei ac semper Virginis Gloriose hec tabula facta fuit tempore Reverendi Domini Stephani Plebani pro remedio anime sue et animarum majoris sotietatis et omnium benefactorum istius ecclesie anno domini 1375. »

siam venuti a conoscere come gli fosse pagata, nel 1384, da certo Piero di Lappo la somma di otto lire, a titolo di liquidazione d'un resto di cinque fiorini a lui dovuti, per avere dipinto il « sopra » della tavola della pieve di Santa Maria dell' Impruneta. Di questo lavoro noi saremmo disposti a credere che egli si fosse riservata solo la parte principale, lasciando le altre, ove vedesi una esecuzione inferiore, a qualche suo assistente o compagno di lavoro. Di fatto in quelle memorie si trova ancora, che egli in arte fece compagnia per alcuni anni con Tommaso del Mazza, [1] il quale si trova matricolato come pittore all'arte dei medici e speziali ai 5 di giugno del 1377, e tre anni dopo ascritto alla Compagnia dei Pittori. Delle opere sue non si sa, se non che dipinse nel 1389 una tavola per lo spedale di Messer Bonifazio. Questa compagnia durò sino al 1382, e, come giustamente osserva il signor Gaetano Milanesi, potrebbe essere che tra le altre cose dipinte insieme facessero ancora la tavola della Impruneta. [2]

[1] Il signor Gaetano Milanesi dice che forse questi è quel Tommaso di Marco nominato dal Vasari fra gli scolari dell' Orgagna. Vedasi in proposito quanto si è detto in questo nostro volume a pag. 176-177, e di nuovo a pag. 240 in nota. Possiamo ora aggiungere che Tommaso del Mazza nel 1384 a dì 22 di gennaio scriveva in una sua lettera, d' essere stato con Agnolo di Taddeo dipintore, il quale in sua compagnia sarebbe andato a Prato per far stima d' un lavoro. E nello stesso anno, ai 16 dicembre si dichiara debitore de' Nostri di Pisa, per: Biacca lib. j, on. xj, di soldi 3 $^1/_2$ lib., soldi 6, 8, e per verderame on. iiij, di sol. vj, den. viij. Vedasi a pag. 383 Ser Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del Secolo XIV*, ec.

[2] Altro lavoro non si conosce di questo pittore, fatta eccezione di quello dell' Impruneta; si ricorda però che il Nelli dipinse alcune cose a fresco per monna Niccolosa del maestro Lodovico nel 1382, e pel prezzo di 12 fiorini d' oro, ai frati Minori del Borgo San Lorenzo. Fece sul muro, nella chiesa di Sant' Ellero, a vari di Pitigliuole, alcuni Santi, e per un tale Iacopo d' Arrigo, un Crocifisso. Per lo spedale di San Lorenzo ed Andrea in Percussina aveva dipinto fin dal 1388, parimenti sul muro e per dodici fiorini, diversi santi, come Maria Vergine, San Pietro, Santa Caterina, San Cristoforo, Sant'Antonio e San Loren-

Il Vasari scrivendo la vita di Parri Spinelli racconta, che era un disegnatore eccellente e un coloritore egregio così a tempera come a fresco, il quale faceva le sue figure molto più svelte e lunghe, che a nessun altro pittore fosse fino a quel tempo riuscito di fare.[1] Ma i lavori che noi abbiamo visti di lui, ce lo mostrano invece un artista assai mediocre e dei meno esperti del suo tempo.

Nacque nel 1387,[2] e quantunque sia ormai perduta la maggior parte dei lavori da lui eseguiti in Arezzo, sono tuttavia bastevoli a giudicare di lui e della maniera sua quei pochi, da lui condotti per le chiese di San Domenico, di Santa Maria della Misericordia, di San Francesco, e del palazzo della Comunità. Entrando in San Domenico, vediamo sulla destra e nella parte inferiore una crocifissione a fresco con la Madonna, San Giovanni, San Niccolò di Bari e un altro santo; nella parte superiore, due storie della vita di San Niccolò. Il Cristo in Croce ha forme lunghe e soverchiamente scarne, è troppo piegato sopra un fianco e ha tale una espressione, da far giustamente considerare il suo autore come il Margaritone del tempo. Eguali difetti con movimenti eccessivamente

San Domenico in Arezzo.

zo. Nel 1397 ai 5 di febbraio gli fu allogata la pittura a fresco, nella cappella dell' altar maggiore della Pieve dell' Impruneta. In Santa Maria a Cordetole era una tavola ed un San Maccario sul muro; l' una e l' altro dipinti nel 1399. Fece nel 1408 un San Giuliano per un certo Nanni Galletti, e nel 1416 lavorò a fresco nel refettorio dello Spedale di Bonifazio una pittura, di cui fece stima Don Lorenzo Monaco. Nel 1417 dipinse per un maestro Lodovico e per 15 fiorini d' oro un tabernacolo, due stemmi per Antonio di Guasparre e finalmente ci è noto che morì nel 1419. Per altre notizie risguardanti la famiglia di lui, vedasi Gaetano Milanesi, *Memoria intorno a Pietro Nelli pittore fiorentino del Secolo XIV, e ad una pittura in tavola nella Pieve dell' Impruneta*, Firenze, 1872.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 144 e seguenti.

[2] Vedi Tavola Alfabetica, op. cit., pag. XXXVIII. Parri morì nel 1452, come risulta dall' Albero degli Spinelli pubblicato dal Sansoni a pag. 695 del Tomo I delle Opere del Vasari edite da lui.

ricercati si riscontrano anche nelle altre figure, tanto sovraccariche di vesti da rendere difficile e imbarazzato ogni lor movimento. Nè il colorito val meglio del disegno, poichè prevalgono le tinte crude e si manifesta difettoso il chiaroscuro e troppo spiccato il contrasto nei passaggi.[1]

Confraternita di Santa Maria della Misericordia.

Coi medesimi difetti fu da Parri condotto a compimento, nell' udienza vecchia della Confraternita di Santa Maria della Misericordia, un altro affresco rappresentante la Madonna in atto di difendere con la protezione sua il popolo d'Arezzo, rappresentato da una grande accolta di gente ricoverata sotto il Manto di Lei. Fra quelle figure furono riprodotti al vero i governatori del luogo e fra essi un certo Lazzaro Riccio, morto secondo il Vasari nel 1422.[2] Ai lati della Madonna dipinse ritti in piedi i Santi Gregorio e Donato e superiormente ad essa due Angeli, circoscrivendo l' interno con una cornice a pinacoli e quattro figure allegoriche a chiaroscuro. Di sotto fece la veduta di Arezzo.[3] Per la stessa confraternita eseguì in tavola a tempera una Madonna col Putto in braccio, alcuni angeli che tengono disteso il manto di lei e i santi Laurentino e Pergentino nella parte inferiore. Nella predella, spartita in quattro eguali riquadri, ritrasse alcune scene della vita di que' due santi. È un lavoro migliore o men difettoso dei precedenti e ancora conservato nel palazzo Municipale d'Arezzo. In un piano superiore dello stesso Palazzo vedesi, coi caratteri ormai noti di Parri, una Crocifissione con San

[1] Una finta architettura a colori, stata aggiunta posteriormente all' intorno, taglia alquanto l' antica misura dell'affresco, nel quale la figura di San Niccola è stata ridipinta.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 151. Il Bottari fondandosi su alcuni documenti trovati corregge quella data in quella del 1425. Questo affresco trovasi sempre in Arezzo nella sala del Giudice Civile.

[3] La parte di sotto è alquanto offesa.

Giovanni e la Madonna, in attitudini contorte e fuor d'equilibrio; e in San Cristofano, oggi chiesa delle Oblate di Santa Caterina, la figura del Santo patrono con la seguente iscrizione: *Hoc opus factum fuit Anno Domini MCCCCXLIV die IV mense decembris.* Nella

Chiesa di San Francesco

chiesa di San Francesco è dipinta sulla destra parete l'ultima cena di Cristo, la quale pittura è più ragionevolmente eseguita delle altre; e benchè ricordi i lavori di Bicci, potrebbe tuttavia essere una delle prime opere di Parri. Raccogliendo le osservazioni fatte fin qui, pare a noi che il figlio dello Spinello non solo fosse come artista inferiore di merito ai Gerini, ma ancora a Lorenzo di Bicci, quantunque alcuni documenti ci abbiano ora provato che Parri lavorò insieme col padre nella prima metà del Secolo XV. Ad ogni modo, non solo il figliuolo seguitò molto mediocremente la maniera del padre, ma evidentemente cercò d'imitare il modo di muovere e di panneggiare di Don Lorenzo Monaco, esagerando però sempre le linee e le proporzioni.

Secondo il Vasari, non soltanto il nostro artista avrebbe cercato d'imitare la maniera di Don Lorenzo Monaco, ma avrebbe avuto a maestro Lorenzo Ghiberti e sarebbe vissuto in molta dimestichezza con Masolino. [1] Di questi contatti artistici però non dà segno d'essersi giovato Parri, poichè l'esame delle sue opere porterebbe piuttosto a credere, che, per certi rispetti, sul terreno dei movimenti e del panneggiare, egli cercò piuttosto d'imitare il cattivo metodo usato da Tommaso Pisano, nelle sculture da lui eseguite sul finire del precedente secolo. [2]

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 144.

[2] La morte di Parri è data nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. II, pag. 285, come avvenuta nel 1452, perciò essendo nato nel 1387 doveva avere alla sua morte 65 anni.

Il ritratto di Parri Spinelli fu eseguito in Arezzo nel chiostro del Convento di San Bernardo per mano di Marco da Montepulciano, dal Vasari detto scolare dello Spinello.[1] Il quale Marco colorì nello stesso luogo in terra verde nel 1448 alcune storie della vita di San Benedetto, delle quali se ne vedono ancora tre di quelle lavorate sulla muraglia a ponente e tutte quelle altre lavorate sulla muraglia a mezzanotte. Le figure sono difettose e l'esecuzione alquanto trascurata. Nell'insieme egli si rivela un debole seguace della maniera dello Spinello e di Parri, come pure di quella dei Bicci.

Convento di San Bernardo.

I molti documenti scoperti dal signor Gaetano Milanesi circa la famiglia dei Bicci hanno messo in chiaro l'errore preso dal Vasari che fa nascere Lorenzo di Bicci nel 1400,[2] e dopo averlo detto scolaro dello Spinello lo fa morire non molto dopo il 1450, lasciando due figli chiamati Bicci e Neri di Bicci.[3] Ma, per quello che oggi ci è noto, ciò non è esatto. Bicci nacque nel 1373 da Lorenzo di Bicci e madonna Lucia d'Angelo da Panzano. Sposò nel 1418 madonna Benedetta di Amato d'Andrea Amati, dalla quale ebbe un figlio che seguì la sua professione. Sono sempre tre, è vero, gli artisti della fami-

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 152. Nella vita di Lorenzo de' Bicci, vol. II, pag. 231, lo dice scolare di costui. Per gli altri lavori eseguiti da Parri di Spinello, i quali ora, o sono trasformati dai ridipinti, o più non si vedono, come anche per quelle altre notizie che lo possono risguardare personalmente, vedasi quanto ne scrisse il Vasari.

Torino.

Nella Galleria di Torino havvi una pittura in tavola indicata col num. 100 che viene attribuita a Parri di Spinello. Rappresenta la distruzione di Gerusalemme. I caratteri di questo dipinto sono ben diversi da quelli che vedonsi nelle opere di Parri, ed è lavoro, in merito d'arte, ben superiore e anco di data diversa. Riscontransi in esso i caratteri dei dipinti del Pesello e del Pesellino, valenti pittori Toscani, che vissero sulla fine del secolo XIV e nella prima metà del secolo successivo. Di costoro avremo da parlare più tardi.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 225 e seguenti.

[3] Ivi, pag. 232.

glia; ma sono genealogicamente collocati in modo diverso, e cioè, Lorenzo Bicci il padre, Bicci di Lorenzo il figlio, e Neri di Bicci il nipote. Molti dei lavori che il Vasari attribuì a Lorenzo Bicci, dobbiamo ora pei nuovi documenti assegnarli a Bicci di Lorenzo.

E come anche Lorenzo Bicci fu pittore, così è da credere che il Vasari finisse col confondere fra loro i due capifamiglia. Dice infatti che Lorenzo fu un discepolo dello Spinello; il che potrebbe esser vero per uno che fosse vissuto nel secolo decimoquinto, non già per uno, i cui lavori son quasi tutti del secolo decimoquarto, e il cui nome coll' appellativo di *Pictor* si è trovato nei documenti del 1370,[1] 1375, 1386 e 1398.[2] Da quello del 1386 è dimostrato come dall' Opera di Santa Maria del Fiore egli ricevesse 90 fiorini d' oro per pitture da lui eseguite in quell' edificio. Nell' anno 1409 il nome di lui trovasi inscritto nel registro della Compagnia di San Luca, ed è indicato come Lorenzo Bicci dipintore.[3] Lo stesso Vasari nella sua prima edizione dichiara, che Lorenzo morì nell' età di 61 anni e fu compianto da Bicci e da Neri, la quale affermazione dimostra che egli conosceva l' esistenza di Bicci. È però cosa curiosa che a Lorenzo Bicci non si possa con certezza assegnare alcun quadro; ma se è vero che egli fosse già pittore nel 1370, era contemporaneo di Agnolo Gaddi, e i numerosi affreschi non ricordati dal Vasari nella vita di Lorenzo Bicci, i quali pel carattere comune ai lavori di Bernardo Daddi, Parri Spinelli e Bicci di Lorenzo, furono attribuiti a quest' ultimo, dovrebbero invece attribuirsi a Lorenzo, una volta che oggi è dimostrato com' essi appartengano ad un pe-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 225, nota 1.
[2] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 498, 502 e 503.
[3] Vedi Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 185.

riodo anteriore a quello, cui appartengono i lavori oggi riconosciuti propri di Bicci di Lorenzo.

Duomo di Prato.

Nella Cappella di Sant' Jacopo nel Duomo di Prato sonvi affreschi che illustrano la vita dei Santi Giacomo e Margherita. Vedesi in uno l'Apostolo, quando è chiamato a compiere la sua missione, e successivamente il Battesimo di Ermogene e il suo martirio. Sull' altra parete sono tre scene della leggenda di Santa Margherita.[1] Le leggi della composizione sono in questi lavori sufficentemente mantenute, ma le figure son lunghe e magre e con movimenti alquanto esagerati. Le tinte sono fra loro fuse convenientemente e il colorito ha molto corpo, ma nelle carni è alquanto sbiadito e monotono, mentre è troppo gajo e a toni alquanto staccati nei panneggiamenti. Diligenti, ma monotoni sono i contorni, e delle teste, alcune sono piuttosto gentili, altre invece piacciono assai meno. Lo stile è una mescolanza tra quello del Daddi e quello di Parri; nell' insieme però se riesce inferiore a quello del primo, apparisce forse migliore di quello del secondo.

Per queste ragioni noi ci siamo domandati, se mai non potessero essere questi affreschi opera di Lorenzo Bicci; ma pensando che in questa chiesa anco Niccolò Gerini dipinse « una Cappella, la quale è a lato della Cappella Maggiore » e sarebbe quella che rimane verso la Sagrestia,[2] abbiamo pensato se mai non fosse questa la Cappella, nei cui affreschi si ravvisa la maniera di un seguace di Agnolo Gaddi, col quale lavorò il Gerini. Il quale insieme col figlio Lorenzo abbiamo veduto lavorare in compagnia dello Spinello Aretino la tavola già ri-

[1] Nella vòlta sono dipinti i quattro Evangelisti e nella profondità dell' arco sei mezze figure di Santi.

[2] Vedasi C. Guasti, *La Cappella de' Migliorati in Prato*, op. cit., pag. 8.

cordata nella Galleria delle Belle Arti in Firenze. Da tutto ciò il lettore può farsi ragione come con pittori di questa categoria sia facile confondere talvolta il lavoro dell'uno con quello dell'altro, in modo da rimanere incerti circa l'autore d'alcune opere. In questi giorni ci è caduto per la prima volta sott'occhio il libro già ricordato di Ser Lapo Mazzei, ove a pag. 401 del secondo volume troviamo in nota che la Cappella, ove dipinsero i Gerini, dev'essere quella dell'Assunta, coi soggetti tolti dalla vita della Madonna e dagli atti del santo protomartire Stefano, soggetti da noi già descritti da pag. 236 a pag. 240 di questo volume, osservando ad un tempo come i loro caratteri fossero ben diversi da quelli dei dipinti dei Gerini. La quale differenza appunto ci fa credere che o si sono scambiate le pitture di questa con quelle d'un'altra cappella decorata con affreschi rappresentanti fatti della vita dei Santi Giacomo e Margherita, dei quali dipinti abbiamo poco prima tenuto parola; o che i Gerini desiderassero bensì di fare il lavoro e fossero corse trattative, perchè eseguissero i dipinti nella cappella dell'Assunta, che poi non furono fatti, o se fatti andassero perduti, e fosse la cappella dipinta una seconda volta coi soggetti che vedonsi presentemente.

Pescia.

Anco in Pescia, le pareti della chiesa di Sant'Antonio abate sono coperte d'affreschi con storie della vita del Santo, e nella volta sono dipinti gli Evangelisti coi loro simboli. Sui pilastri avvi Sant'Iacopo apostolo, Santa Caterina, San Girolamo e San Lorenzo, e sotto a ciascuno entro un riquadro un fatto della rispettiva vita. Nell'arco fra tondi sonvi degli angeli, dei santi e dei profeti; e nella sua parte esteriore un profeta per lato col rispettivo cartello in mano e nel mezzo, entro uno scudo, il monogramma di Sant'Antonio Abate colla solita iniziale, ed alcune insegne gentilizie che forse ap-

partengono ai patroni della cappella. Questi affreschi sono assai mal ridotti, ed in qualche parte, oltre che del colore, mancano anche dell' intonaco. Le figure meglio conservate son quelle sui pilastri. La maniera ed i caratteri di questo lavoro son quelli dei pittori ora ricordati, di seguaci vale a dire dei Gaddi e dello Spinello.

Lo stesso deve dirsi della tavola che si trova nella chiesa di San Francesco in Pescia, rappresentante la Madonna seduta sulle ginocchia di Sant' Anna, la quale tiene seduto su di esse anche il Putto, ricordando come composizione quella d' Agnolo Gaddi a Figline. Ai lati vi sono San Lorenzo, San Domenico, San Taddeo e San Simone. Nell' alto in due tondi un angioletto, nelle cuspidi laterali l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, in quella di mezzo Cristo in croce con sotto la Madonna e San Giovanni.

Le storie della vita di Santa Cecilia recentemente scoperte di sotto la calce che le nascondeva, nella cappella della sacristia del Carmine a Firenze, hanno i medesimi caratteri. Anche la vòlta del coro di San Francesco in Arezzo è dipinta coi quattro Evangelisti ed i loro simboli. Questi affreschi il Vasari assegna a Lorenzo di Bicci, [1] ma come egli ha confuso Lorenzo Bicci con Bicci di Lorenzo, così noi non sappiamo più indovinare a quale veramente dei due abbia inteso di attribuirli. [2] Ma il Vasari

Firenze.

Arezzo.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 19.

[2] Siedono sulle nubi, e sono figure lunghe e magre, i cui panneggiamenti a pieghe rotonde ed a festoni vestono con certa facilità. I colori, per quanto può ancora vedersi, dopo le patite ingiurie del tempo e del restauro, dovevano essere vivaci. Nell' insieme la pittura ricorda tanto lo Spinello quanto Agnolo Gaddi, quantunque inferiore di molto alle opere loro. La figura più conservata è quella dell' Evangelista che col libro aperto sulle ginocchia sta temperando la penna, nel mentre che l' Angelo gli parla all' orecchio. Il secondo degli Evangelisti sta scrivendo, e da un lato vedesi Cristo in croce portato da un Angelo. Il terzo, San Marco, tiene nella sinistra il calamaio e nell' altra la penna e

non solo attribuisce le pitture di Arezzo a Lorenzo Bicci, ma aggiunge ancora che le pitture della Cappella furono terminate da Piero della Francesca dopo aver lasciato Loreto per paura della peste. Ma come questa infieriva a Loreto negli anni 1447 e 1452 e Bicci di Lorenzo moriva ai 6 di maggio del 1452, così è anco probabile che Piero della Francesca succedesse a lui e non al padre suo Lorenzo Bicci, il quale moriva invece nel 1427. Se dunque la pittura di Arezzo ha, com' è ben naturale, rassomiglianza con le pitture del Carmine, le quali però mostrano un fare meno moderno di quelle d'Arezzo, egli è quindi possibile che quelle del Carmine siano del padre di lui Lorenzo. Abbiamo già notato il tempo della nascita di Bicci e ci sembra adesso utile di dare un elenco dei suoi lavori, dal Vasari attribuiti per la maggior parte al padre di lui Lorenzo. Bicci di Lorenzo nel 1420 e 1421 dipinge per commissione di Bartolomeo di Stefano detto Ghezzo da Poggibonsi una tavola per la chiesa di Sant'Egidio a Firenze. Nel 1421 dipinge nella cappella d'Ilarione de' Bardi in Santa Lucia de'Bardi alcune storie della vita di San Lorenzo. Nel 1423 mandò a Empoli un quadro statogli ordinato da Simone di Spicchio. Nel 1424 lo troviamo inscritto a Firenze nella Compagnia dei pittori, [1] dove eseguì in terracotta le figure in rilievo dell'Incoronazione della Vergine, [2] che vedonsi nella lunetta sopra la porta esterna della chiesa di San-

guarda alla sua destra, dove insieme con due Angeli gli appare la Vergine che è in atto di benedirlo. L'ultimo ha nella sinistra il calamaio e nell'altra la penna in atto di scrivere, mentre davanti a lui l'Angelo tiene il libro aperto. Benchè corra una generale rassomiglianza tra questo lavoro e gli affreschi di Prato e del Carmine, pure, da quanto può vedersi, sono eseguiti con uno stile che pare più moderno, e che più si accosta a certi lavori di Bicci di Lorenzo.

[1] Vedi Gualandi, op. cit., serie VI, pag. 178.

[2] Lavoro dal Vasari (vol. III, pag. 46) attribuito a Dello.

t' Egidio, e dentro la chiesa quelle altre pure in rilievo degli Apostoli e de' quattro Dottori, che andarono distrutte.[1] Sulla facciata della stessa chiesa dipinse nel 1424 la storia della sua consacrazione compiuta da Papa Martino V nel 1420.[2] Circa il 1425 dipinse gli affreschi della cappella di San Niccolò di Uzzano in Santa Lucia de' Bardi[3] e intorno al 1427 dipinse il nome di Gesù nella facciata di Santa Croce. Nel 1428, anno della sua prima portata al catasto, incominciò coll' aiuto di certo Stefano d' Antonio le pitture e l' àncona dell' altare nella Cappella del conte Perino Compagni in San Marco a Firenze e nell' anno successivo, per commissione di Antonio della Casa, una tavola coi Santi Cosmo e Damiano per Santa Maria del Fiore. Nel 1429, per i capitani della Compagnia di Santa Maria in Or San Michele, dipinse nella loro Udienza un tabernacolo, fuori della porta una Annunziata e sopra la porta della chiesa la figura di San Michele. Nel 1430 abbiamo la sua seconda portata al catasto e in quest' anno incominciò in San Benedetto dei Camaldolesi la figura di San Giovan Gualberto con sei episodi della vita di lui. Coll' aiuto di Stefano d' Antonio e Buonaiuti di Giovanni eseguì anche una tavola per Ser Ugolino Pieruzzi. Nel 1432 circa terminò le pitture della cappella degli eredi di Ser Martino Martini in San Marco, e coll' aiuto di Stefano di Antonio la cappella della Compagnia del Tempio nella chiesa dei Camaldolesi: nel 1433 fu incaricato da Francesco Galigai di dipingere la sua cappella in Santa Croce, e in detto anno abbiamo la sua terza portata al catasto. Nel 1434 finì le pitture nella cappella Compagni in Santa Trinita,[4] e

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 46.
[2] Pittura dal Vasari attribuita a Lorenzo. Vedi vol. II, pag. 230.
[3] Anche questa assegnata dal Vasari a Lorenzo. Vedi vol. II, pag. 229.
[4] Queste pitture che il Vasari erroneamente dice ordinate da Neri

nel 1437 dipinse la tavola della cappella degli Scoti nella stessa chiesa. Nel 1438 condusse a termine per la cappella di Donato Barbadori in Santa Felicita una tavola, e dipinse nel castello di Signa la cappella della Beata Giovanna. Nel 1439 diede il disegno della sepoltura di Luigi de' Marsili in Santa Maria del Fiore[1] e nel 1440 dipinse nelle cappelle le figure degli Apostoli e di Santi.[2] Nel 1441 dipinse, in Santa Croce, la storia dell' incredulità di San Tommaso e la figura di San Cristoforo, per Tommaso Spinelli.[3] Nello stesso anno aiutò Domenico Veneziano a dipingere nella cappella maggiore di Sant' Egidio in Santa Maria Nuova; e nel 1444 dipinse e indorò il colmo, fatto per ornamento d' una tavola di marmo di Nostra Donna, per la sala dell' Udienza de' Consoli dell' Arte di Calimala. Nel 1445 prese a dipingere in Arezzo[4] e nell' anno seguente trovasi la sua quarta portata al catasto. Nel 6 di maggio del 1452 morì e fu sepolto nella chiesa del Carmine.[5] Di tutti i lavori or ora ricordati altro più non rimane che la tavola coi Santi Cosmo e Damiano con altre due storiette cavate dalla loro vita.[6] Il colorito è alquanto smorto e basso di tinte, e mentre le figure difettano di rilievo, non mancano di una tal quale regolarità così di proporzioni come di forme, mostrando sempre qualcosa che ricorda la maniera dei Giotteschi. Gli altri lavori in Santa Maria del Fiore quasi interamente

Galleria degli Uffizii a Firenze.

Compagni, mentre furono invece da Cante di Giovanni Compagni, sono da lui attribuite a Lorenzo. Vedi nota e testo, vol. II, pag. 229.

[1] Assegnato dal Vasari a Lorenzo. Vedi vol. II, pag. 231.

[2] Dal Vasari sono attribuite a Lorenzo. Vedi vol. II, pag. 230.

[3] Attribuita dal Vasari a Lorenzo. Vedi vol. II, pag. 226.

[4] A proposito della lestezza di Bicci nel lavorare, il Baldinucci racconta che essendo egli un dì chiamato a desinare rispose: scodellassero pure, che intanto egli avrebbe dipinto un santo.

[5] Tutte queste notizie furono trovate dal signor Gaetano Milanesi e pubblicate nel *Giornale Storico degli Archivi toscani*, op. cit., an. 1860, fasc. IV, da pag. 3 a pag. 11.

[6] È collocata col n. 18 nella Galleria degli Uffizii.

rinnovati non lasciano vedere che assai poca parte dell'originale. I Santi e gli Apostoli dipinti sui pilastri e ricordati dal Vasari [1] sono scomparsi. L'Incoronazione in terracotta sulla porta esterna della chiesa di Santa Maria Nuova non manca di un certo merito, e, se vuolsi, dimostra nel suo autore anche un fare largo e franco nel modellare. L'affresco rappresentante la cerimonia della consacrazione della chiesa è quasi del tutto ridipinto. [2] Quello che di meglio è rimasto è il fondo colla veduta della piazza e della chiesa, quali erano a quei tempi. Epilogando, ci pare di poter concludere che di Lorenzo come pittore nessun lavoro sicuro possiamo indicare. Quello che ci par certo si è che le opere che vanno sotto il nome di lui e del figlio Bicci mostrano, come si disse, una certa rassomiglianza o parentela d'arte con l'arte dello Spinello, di Bernardo Daddi, dei Gerini e di Parri di Spinello.

Santa Maria Nuova.

Riguardo a Neri di Bicci ben poco possiamo dire, dopo il diario di lui, nel quale dà minuto e quotidiano ragguaglio delle sue occupazioni e delle sue opere, le quali notizie sono del resto tutte epilogate nei commentarii del Vasari alla vita di Lorenzo di Bicci. [3] Le pitture però di Neri di Bicci provano sopra tutto, come egli anzi che artista fosse un mestierante, il quale per desiderio di guadagno, piuttosto che per amore dell'arte, faceva un esteso commercio dei suoi lavori riempiendo d'essi mezza Toscana, in un tempo nel quale fiorivano artisti come il Ghiberti, Donatello, Paolo Uccello, Masoli-

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 230.

[2] Vuolsi che Lorenzo fosse anco l'architetto della chiesa di Sant'Egidio e del chiostro. Vedasi anco il Vasari, vol. III, pag. 230, e la *Guida di Firenze e i suoi dintorni* edita da Ermanno Loescher, Firenze, 1873, pag. 128, ove si afferma che Lorenzo di Bicci fu architetto della chiesa e del lato ovest del chiostro.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 236 e seguenti.

no, Masaccio e frate Angelico. Coloro che desiderassero farsi ad ogni modo un' idea più precisa della sua maniera di dipingere, possono esaminare l' affresco da lui eseguito nel 1451 nel chiostro di San Pancrazio in Firenze, che tempo fa accoglieva l' Amministrazione del lotto, quindi la Corte d' Appello ed oggi è in attesa di nuova destinazione. Questo che è il migliore dei suoi lavori, rappresenta entro una finta cappella riccamente decorata San Gualberto, circondato da dodici altre figure di Santi, che seduto tiene la croce colla destra ed il libro aperto colla sinistra. Ai suoi piedi è dipinto inginocchiato l' Abate del convento. Nella vòlta della finta cappella stanno, entro due tondi, due busti di Santi, il cui nome è scritto su due cartelli che pendono nel mezzo. Il Santo non manca di carattere, ma le forme sue sono scorrette e difettose specialmente le estremità.

San Pancrazio in Firenze.

La stessa osservazione può essere fatta in maggiore o minore misura anche alle altre figure, i cui movimenti non mancano tuttavia d' una certa naturalezza. Il colorito è però alquanto fosco e le tinte slegate fra loro. Di questo pittore la Galleria dell' Accademia di Belle Arti e le chiese di Firenze contengono parecchie opere, le quali bastano da sole, senza occuparsi di quelle fuori di Firenze e fuori d' Italia, a farci conoscere l' artistico valore di lui. Talune di quelle rimaste in Firenze sono veramente volgari e rozzamente eseguite, se anche si voglia ammettere che le più scadenti siano da attribuirsi agli assistenti suoi. Col nome di Neri di Bicci si chiude questa parte della nostra storia che risguarda gli ultimi seguaci della maniera di Giotto e che Giotteschi soglionsi chiamare; a cui nè l' educazione artistica di famiglia, nè gli esempii degli eccellenti maestri de' loro tempi, valsero per riuscire valenti; i quali o per iscar-

Galleria delle Belle Arti a Firenze.

sezza d'ingegno, o per poco culto dell'arte, o per soverchia cupidità di guadagno, lavorando in fretta si tolsero appena dal numero dei volgari e dei mediocri.[1]

Non solo ad Arezzo, ma anco a Prato ed a Pistoia, abbiamo da ricordare pittori che possono essere classificati in questa categoria e i quali chiudono questa fase dell'arte toscana detta dei Giotteschi. Ma prima ancora abbiamo veduto come nell'anno 1265 Coppo di Marcovaldo, pittore fiorentino,[2] dipingesse nella cappella di Sant'Iacopo nel Duomo di Pistoia, e dieci anni più tardi una Madonna col Putto nel coro di quella stessa chiesa. Dopo di lui, nel 1291, un Manfredino d'Alberto pistoiese decorava la cappella di San Procolo nello stesso Duomo, e dipingeva nell'anno successivo a Genova le pareti della chiesa di San Michele.[3]

[1] Per l'elenco delle opere vedasi il ricordato *Commentario*, nel quale si riscontrano indicati anche gli assistenti che lavoravano nella bottega: fra i nominati vi sono per gli anni 1455-1456: Giuliano e Giuseppe d'Andrea di Lorenzo e Cosimo di Lorenzo. Negli anni 1458-1466, Antonio di Benedetto, Giusto d'Andrea di Giusto; dal 1458 al 1459, ed una seconda volta nel 1460, Francesco di Giovanni; nel 1459 Giovanni di Antonio di Iacopo e Bernardo di Stefano Rosselli; nel 1460 Benedetto di Domenico d'Andrea; dal 1463 al 1469 Lorenzo di Domenico di Francesco; nel 1464 Lorenzo di Giovanni, Stazio di Taddeo d'Antonio, Piero Antonio di Bartolommeo e Giosuè di Santi; nel 1465 Dionigi d'Andrea di Bernardo di Lottino; dal 1465 al 1469 e di nuovo nel 1470 Francesco di Leonardo del Bene; nel 1466 Polito (o Ippolito) di Francesco d'Antonio; dal 1469 al 1470 Luca d'Agostino di Luca; nel 1469 Girolamo di Giovanni di Stefano; dal 1469 al 1471 Tommaso di Giovanni di Piero Soletti; dal 1471 al 1472 Brancazio di Nofri; nel 1462 Francesco di Benedetto . . . . Calici nel 1473.

[2] Vedasi il nostro vol. I, pag. 303.

[3] Vedansi i ricordi originali nel Ciampi, op. cit. a pag. 117-145.

Nella demolizione di questa chiesa un pezzo di pittura fu salvato ed ora vedesi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti a Genova. In esso è figurato l'Arcangelo Michele che tiene colla sinistra mano la bilancia in atto di pesare le anime, stringendo coll'altra, in atto minaccioso, una lancia. Avvi inoltre la figura di Cristo seduto a tavola in casa dei Farisei colla Maddalena prostrata ai suoi piedi. Sotto questo dipinto leggesi: « Magister Manfredinus Pistoriensis me pinxit 1292, in mense madii. » È un dipinto coi soliti caratteri di quel secolo, comuni, può dirsi,

Genova.

Le pitture della cappella di Sant'Iacopo a Pistoia furono rinnovate nel 1347 dai pittori fiorentini Alessio di Andrea e Bonaccorso di Cino, i quali vi riprodussero gli stessi soggetti ricavati dalla leggenda del Santo, e nella vòlta dipinsero il Salvatore in gloria, per il prezzo di L. 1510.[1] Uno degli assistenti fu Tommaso di Lazzaro il di cui fratello Iacopo dipinse in Pistoia la Vergine col Bambino tra i Santi Giovanni e Caterina. Questo pittore è pure ricordato nel 1368, e si suppone passato a Firenze nel 1373.[2] Anche un Filippo di Lazzaro è ricordato a Pistoia nell'anno 1380, e fu tra i pittori della cappella di Sant'Iacopo.[3] Il Vasari ricorda quale scolare di Pietro Cavallini un Giovanni da Pistoia,[4] che altri non sembra essere che Giovanni di Bartolommeo Cristiani, il quale per i caratteri dei suoi dipinti non si rivela scolare del Cavallini. Le memorie della sua città nativa ci dicono che egli fu nel 1374 tra gli anziani;[5] e il Ciampi congettura che dipingesse nel 1382 nel Camposanto di Pisa come aiuto d'Antonio Viti[6] e racconta che nel 1394 fu dagli operai di Sant'Iacopo adoperato pel disegno della nuova disposizione e forma dell'altare d'argento del Santo titolare, e che nel 1387 e

a tutti i pittori di quel tempo. Le figure però non presentano quel fare severo nè le forme tarchiate che vedonsi in Giunta Pisano e nei contemporanei fiorentini. Esse invece son molto magre, ed in confronto con quelle dei ricordati pittori han del meschino. Il colorito, che ha molto sofferto, mostra nelle carni una tinta giallastra con ombre verdastre ed i contorni sono, come al solito, fortemente indicati. Nel 1300 e 1302 abbiamo a dipingere nel Camposanto di Pisa un Vincino Vinci da Pistoia. Vedi Vita di Buffalmacco, pag. 78.

[1] Questi dipinti furono ricoperti di bianco nel 1786, Vedi Ciampi, op. cit., da pag. 117 a pag. 145.

[2] Ivi, pag. 93-94-95, 145-150.

[3] Ivi, pag. 106-107.

[4] Vedasi il Vasari, vol. II, pag. 85.

[5] Vedi il Tolomei, op. cit., pag. 162.

[6] Vedi il Ciampi, op. cit., pag. 117.

nel 1388 dipingeva le tre vòlte del loggiato esteriore del Duomo.[1] Dipinse ancora tutta a fresco la Confraternita detta la Disciplina dei Rossi, posta a canto alla chiesa dei Serviti, che incominciò nel marzo 1396, con quindici Storie della Genealogia e della Vita di Gesù Cristo, e terminò nel 1398. Queste pitture insieme colle altre andarono distrutte. Rimane a ricordare però la tavola della Vergine col Putto dipinta tra i Santi Niccolò e Giovanni Battista per l' Oratorio dei Nerli a Montemurlo nell' anno 1390 ed ora proprietà di Gerardi Pieraccini.[2] E ancora devesi ricordare l' altra tavola che trovasi nella sagrestia della chiesa di San Giovanni Evangelista in Pistoia, dipinta, come vedremo, nel 1370. In essa è rappresentato, nel mezzo, San Giovanni Evangelista seduto in cattedra che tiene nella destra la penna e nell' altra mano appoggiata al ginocchio, il libro aperto dell' Evangelo. Dietro a lui avvi un Angelo per parte, i quali tengono disteso un drappo finamente ricamato con fiorellini d' oro. Su ciascun lato vedesi inginocchiato un Angelo, dei quali uno suona la viola, e l' altro un organetto. Sul davanti, da un lato, in piccole proporzioni, avvi la figura del sacerdote Filippo di Simone di Francesco, e dall' altro la sorella di lui vestita in abito monacale.[3] Ai lati vi sono quattro storie per parte, con fatti risguardanti la vita del Santo. I caratteri che prevalgono, ricordano quelli dei deboli seguaci

Montemurlo.

San Giovanni Evangelista a Pistoia.

[1] Vedi il Ciampi, op. cit., pag. 105. Il Brunozzi scrive essere accaduto tra il 1368 e 69. Vedi Tolomei, op. cit., pag. 162.

[2] Vedi Tolomei, op. cit., da pag. 161 a pag. 163. Essa porta la seguente iscrizione: « Questa tavola hanno fatta fare Chorso di Giunta e Antonio di Giunta Operari anno Domini 1390, mensis settembris (sic). » E più sotto: « Senator et Marchio Philippus Nerlius restauravit anno Domini 1684. » E da un lato: « Johannes Bartolomei de Pistorio fecit. »

[3] Sulla base del trono leggesi: « Iohannes Bartholomei pinxit » e ai lati tra le storie: « Hoc opus fecit fieri presbyter Filippus » (e qui trovasi lo stemma gentilizio di questo committente, poi continua l' iscrizione così) « Simonis Francisci pro anima Dominæ Lambre Sororis ejus anni domini 1370. »

dell' Orcagna, piuttosto che quelli dei seguaci di Giotto. La figura di San Giovanni Evangelista, che è la parte migliore del dipinto, non è priva di un certo fare aggraziato, nè il suo movimento manca di naturalezza; le pieghe vestono con facilità la figura, ma nell' insieme ha però qualcosa di meschino, e le forme sono asciutte e magre. Il colorito è di tinte chiare e vaghe, ma la pittura difetta alquanto di rilievo. Essa ha una certa rassomiglianza con la pittura di Nello già ricordata nella chiesa dell'Impruneta. Nelle storiette dipinte ai lati non vedesi la stessa esecuzione, e le quattro a sinistra di chi osserva, sono condotte in modo da farle credere eseguite da qualche assistente.[1]

Vuolsi che questa tavola di Giovanni di Bartolommeo Cristiani servisse di base all' altra, la quale trovasi presentemente nella stanza che mette alla sagrestia e con cui formava un tempo la pittura dell' altar maggiore.[2] Rappresenta questa seconda la Madonna seduta in trono col Bambino, il quale ha nella destra un uccellino, e alcuni Angeli ai lati. A destra ed a sinistra sonvi le figure di San Giovanni, di Giacomo Maggiore, di Pietro e di Giovanni Battista. Più in alto in piccole proporzioni vedonsi otto mezze figure di Santi e nel mezzo l' Annunziazione dell' Angelo a Maria.[3] In questa tavola si riscontra invece la maniera dei seguaci di Taddeo Gaddi, motivo per cui, o devono essere stati due i pittori o conviene credere che prima eseguisse questa tavola e poscia l' altra del 1370, la quale rammenta invece la maniera dei seguaci dell' Orcagna. Quanto a noi, siamo disposti ad accogliere la prima anzichè la seconda ipotesi, vale a

[1] La figura principale è un terzo circa della grandezza naturale, minori sono quelle delle quattro storie ai lati.

[2] Vedi il Tolomei, op. cit., pag. 102.

[3] Le figure son circa la metà del naturale.

dire che la tavola dipinta da Giovanni di Bartolommeo Cristiani, la quale ha veramente la forma di un basamento destinato a reggere un'altra tavola, sia stata fatta dopo, e per conseguenza quella, che ora trovasi nella stanza attigua alla sagrestia, sia lavoro di qualche seguace di Taddeo Gaddi. È però vero che rispetto al tempo nulla vieta che da giovanetto possa essere stato il Cristiani nella bottega di Taddeo Gaddi, poichè sappiamo avere egli menata moglie nel 1366, che è appunto l'anno della morte di Taddeo Gaddi.[1]

E qui crediamo opportuno di ricordare due altre tavole, le quali da poco sono state portate nel Palazzo del Comune di Pistoia. Una rappresenta l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, con sotto la piccola figura del donatore che prega, in alto quella del Padre Eterno con San Niccolò e San Giuliano ai lati. La seconda rappresenta seduta la Madonna col Bambino in braccio. Il manto azzurro della Madonna è ripassato, come i quattro angeli ai lati, due dei quali tengono un drappo disteso dietro al trono. Nei pilastri vi sono tre Santi per parte.[2] I caratteri di questi dipinti hanno della maniera di Angelo Gaddi. Anco per essi attendiamo qualche documento che ce ne riveli l'autore.

Comunità di Pistoia.

Il quadro in San Giovanni Evangelista ci ha condotti a credere, che, gli affreschi nella cappella di San Lodovico in San Francesco di Pistoia, attribuiti a Puccio Capanna,

Chiesa di San Francesco in Pistoia.

[1] Nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. I, pag. 543 si legge che Giovanni era figlio di un Bartolommeo Cristiani, sarto, che prese moglie nel 1366 ed ebbe per figli Bartolommeo pittore, nato nel 1367 e morto nel 1448, e Jacopo pure pittore nato nel 1395, oltre una figlia, Margherita, nata nel 1382.

[2] Provengono dal Convento di Giaccherino presso Pistoia. Le figure sono un terzo poco più della grandezza naturale. Nella parte inferiore della seconda tavola rimane il seguente frammento di una iscrizione: « P. . . . . fecit fieri. Domini Bartholomei » oltre un segno (o cifra), di cui non fummo capaci di chiarire il significato.

come pure gli avanzi d' un affresco nella lunetta sulla porta laterale della chiesa, rappresentante la Madonna col Putto tra un Santo ed una Santa inginocchiati ai lati e a mani giunte in atto di pregare, come alcuno dei resti d' affresco che vedonsi in quella chiesa, [1] possono essere di Bartolommeo Cristiani, la cui maniera sembra riconoscersi anche in una parte degli affreschi esistenti nella già chiesa di Sant' Antonio Abate, ove dipinse pure Antonio Viti pittore pistoiese. [2]

Comunità di Pistoia.

Il grande cortile nel palazzo del Comune di Pistoia è coperto di pitture, ma così malamente ridotte dai restauri o alterate dal ridipinto, da render difficile di riconoscere il loro carattere primitivo. E tanto potrebbe avervi dipinto il Cristiani quanto il Viti. Nella Vita di Stefano Fiorentino abbiamo (a pag. 91) notato un affresco della Madonna con Sant'Iacopo e San Zeno ai lati, in parte alterato dal ridipinto con una iscrizione che chiude coll' indicazione del 1360. Si è detto che la maniera ricordava quella degli affreschi esaminati in Santa Maria Novella a Firenze e indicati come lavori di Stefano. E si disse ancora, che se questo dipinto a Pistoia non fosse di lui, mostrava però d' essere d' un seguace della sua maniera. Se un giorno si venisse a provare che Bartolommeo Cristiani n' è autore, questi si mostrerebbe assai più valente pittore di quanto non si riveli nella tavola del 1370 esistente nella sagrestia di San Bartolommeo.

[1] Vedasi la Vita di Puccio Capanna a pag. 57.

[2] Soppressa la chiesa, fu questa trasformata in abitazione e trovasi in piazza San Domenico, indicata col numero 355. Nella parte superiore di quella fabbrica la vòlta è stata divisa da tramezzi per formarvi delle camere. Una parte rappresenta Cristo in gloria, ed il Paradiso coi segni dello zodiaco, i caratteri di queste pitture le dimostrano lavoro d' un debole seguace della maniera dell' Orcagna, come avrebbe potuto fare Bartolommeo Cristiani. Gli altri affreschi son quelli che si vogliono di Antonio Viti, altro pittore di Pistoia. Intorno a questo pittore Viti, vedansi altre notizie nella Vita di Gherardo Starnina.

Anche nel Duomo di Prato, dove si possono ammirare tante opere appartenenti a diversi periodi dell' arte, troviamo i resti d' una rozza pittura sulla lunetta esterna della porta che di fianco mette alla chiesa. Rappresenta la Madonna col Putto e parte della figura di San Francesco. Il rimanente della pittura manca insieme coll' intonaco. Alcuni ricordi storici ci provano come nel 1313, al 31 maggio, un tal Bettino dipingesse le storie della Sacra Cintola in San Tommaso alla Cannuccia, ricevendo nel 1360 il pagamento della dipintura degli stemmi dei Consoli di Giustizia. [1] Un pittore Guido, dal 1330 al 1340 eseguì affreschi nella casa del Conservatore di Prato, [2] e un Migliore di Cino e un Giovanni di Lotto furono altri pittori di Prato che lavorarono nel 1348. [3] Fu per ultimo trovato un ricordo nell' opera del Duomo di Pisa, il quale menziona, nel 1370, un Niccola m° Francisci da Prato, che lavorava a soldi 5 e denari 6 al giorno. [4]

[1] Vedasi il *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, vol. II, pag. 248 ed il *Calendario Pratese*, anno 1860, pag. 102.

[2] Ivi, pag. 102.

[3] Ivi, pag. 102. Da alcuni resti di pitture che si vanno scoprendo a mano a mano che si va levando il bianco, da cui sono coperte le pareti del palazzo del Comune di Prato, e le quali hanno i caratteri di lavori del secolo XIV, si potrebbe credere che fossero eseguite da taluno di questi pittori per ultimo nominati. Vedasi inoltre *Memorie della Immagine e della Chiesa di Maria Vergine del Soccorso e notizie di due Pittori Pratesi* per Gaetano Guasti, Prato, 1871, a pag. 39.

[4] Questa notizia ci fu gentilmente comunicata dal professore Giuseppe Fontana di Pisa.

APPENDICE.

Giuliano d' Arimini.

Nella Galleria dei quadri antichi in Urbino abbiamo ultimamente avuta occasione di vedere una tavola d' altare proveniente da una delle chiese di Macerata Feltria, formata di parecchie parti. È rappresentata nel centro della tavola la Madonna col Putto; da uno dei lati vedonsi un angelo e un santo frate vescovo; segue a questi l' adorazione dei Re Magi, con sotto la Presentazione al Tempio; dall' altro lato sono dipinti un angelo e un San Francesco, e nell' ultimo scompartimento l' ultima cena di Cristo; più in basso la scena della cattura di lui. Nelle cimase, in quella di mezzo avvi Cristo crocifisso con sotto i soliti episodii, e su quelle di fianco alcune mezze figure di santi; sotto alla tavola, cioè nella cornice, si vede una iscrizione, ma talmente corrosa e mancante, che non fummo capaci di leggerla. I caratteri però di questa pittura sono quelli che abbiamo veduti nelle opere di Giuliano d' Arimini, del quale si è parlato nel capitolo III di questo volume, a pag. 61 e seguenti.

Urbino.

Beato Angelico.

Tra le rappresentazioni più predilette dell' Angelico abbiamo già detto che deve annoverarsi la Salutazione dell' angelo a Maria, riuscita sempre al nostro pittore

Madrid.

una delle creazioni più perfette.[1] È un soggetto che a lui piacque di ripetere più volte, così su tavola come sulla parete. Abbiamo già notato come il Vasari ne ricordasse uno rappresentato su tavola, e che vedevasi al tempo suo in una cappella della chiesa di San Domenico di Fiesole. Discorrendo della figura della Vergine lasciò scritto che essa aveva « un profilo di viso tanto devoto, delicato e » ben fatto, che par veramente non da uomo, ma fatto » in paradiso: e nel campo del paese è Adamo ed Eva, » che furono cagione che della Vergine incarnasse il » Redentore. Nella predella ancora sono alcune storiette » bellissime. »

Il Padre Marchese ci fece conoscere che erano cinque le storiette della Madonna. Questa tavola fu comperata nel 1611 dal duca Mario Farnese per il duca di Lerma che voleva collocarla in una sua cappella nella chiesa di Vagliadolid.[2] E noi dicemmo ancora che in Spagna non ci eravamo imbattuti mai in alcun quadro che fosse dell'Angelico, ed era vero; quando pochi giorni sono ci fu dato di vedere una fotografia, la quale ci fece conoscere, come oggi si trovi nel Museo di Madrid una tavola di lui rappresentante la Salutazione dell'angelo.[3] La Madonna è seduta da un lato, a destra, sotto un elegante portico sostenuto da colonnine. Tiene le mani conserte al seno, ed il libro sulle ginocchia. Ha la testa alcun poco inclinata verso l'angelo, quale si vede nella tavola di Santa Maria del Gesù in Cortona, e nell'affresco del corridoio nel già convento di San Marco. Ma più di quest'ultima l'atteggiamento della Madonna a Madrid rammenta quello della tavola di Cortona. A lei dinnanzi si presenta, reverente, con bel movimento ed alquanto in-

[1] Vedi pag. 365 di questo volume.
[2] Vedi pag. 386.
[3] È indicato col n. 11 nel Catalogo di quel Museo.

chinato l'angelo, con le braccia conserte al seno, spandendo attorno a sè raggi di luce, come nella tavola di Cortona. Nell' angolo sinistro e superiore del quadro vedesi la mano del Padre Eterno, dalla quale, diritti verso la Vergine, irradiano raggi di luce, in mezzo a cui vedesi, dalla colomba simboleggiato, lo Spirito Santo. Le pareti e il pavimento del portico sono coperti da marmi colorati e da un lato vedesi la porta che mette in una stanza. Nel fondo, oltre la loggia vedonsi, come nella tavola di Cortona, le figure d'Adamo e di Eva cacciati dal paradiso terrestre. [1] In basso nella predella sono rappresentate cinque storiette della vita della Madonna. Lo Sposalizio suo, cioè, l'Incontro con Santa Elisabetta, l'Adorazione dei Re Magi, la Circoncisione di Cristo e la Morte della Madonna.

Quando abbiamo dovuto ricordare nella vita dell'Angelico questo dipinto, abbiamo pur ricordato come il Padre Marchese narrasse, che al quadro originale venduto fu sostituita nella chiesa di San Domenico una copia, la quale andò poi smarrita. Ma quando nella chiesa del Convento di San Giovanni dei Francescani a Montecarlo di Valdarno ci siamo imbattuti in una tavola con questo soggetto, ci siamo domandati se mai essa non fosse la copia ricordata dal Padre Marchese. [2] In quella tavola infatti vedonsi nel fondo, da un lato, le figure di Adamo e di Eva discacciati dal paradiso, e nella predella cinque storiette cogli identici soggetti dello Sposalizio, dell' Incontro della Madonna con Santa Elisabetta, dell' Adorazione dei Re Magi, la Circoncisione di Gesù e la Morte della Madonna. Dopo ciò a noi sem-

[1] Sul davanti della loggia, entro un tondo fra gli archi, è dipinto a chiaroscuro il busto del Salvatore: mentre nella tavola di Cortona allo stesso modo è rappresentato un busto di profeta con un rotolo in mano.
[2] Vedi sopra, a pag. 386-387 in nota.

bra, che la Salutazione angelica dipinta nel quadro oggi conservato a Madrid, colle cinque storiette della vita della Madonna nella predella, altro non sia se non la tàvola che era un tempo a San Domenico di Fiesole; e quella da noi vista a San Giovanni di Montecarlo la copia ricordata dal Marchese, la quale un tempo trovavasi in San Domenico di Fiesole, in sostituzione dell' originale. Dal catalogo del Museo di Madrid veniamo a conoscere, che siffatta tavola originale trovavasi nel chiostro superiore del Monastero delle Scalze Reali in Madrid, dove per la clausura era vietato d' accedere, motivo questo che ha impedito a noi di poter conoscere prima d' ora l'esistenza di questo prezioso dipinto. [1]

[1] Questo monastero fu fatto erigere da Giovanna, figlia di Carlo V, così almeno ci dicono le Guide.

FINE DEL VOLUME SECONDO.

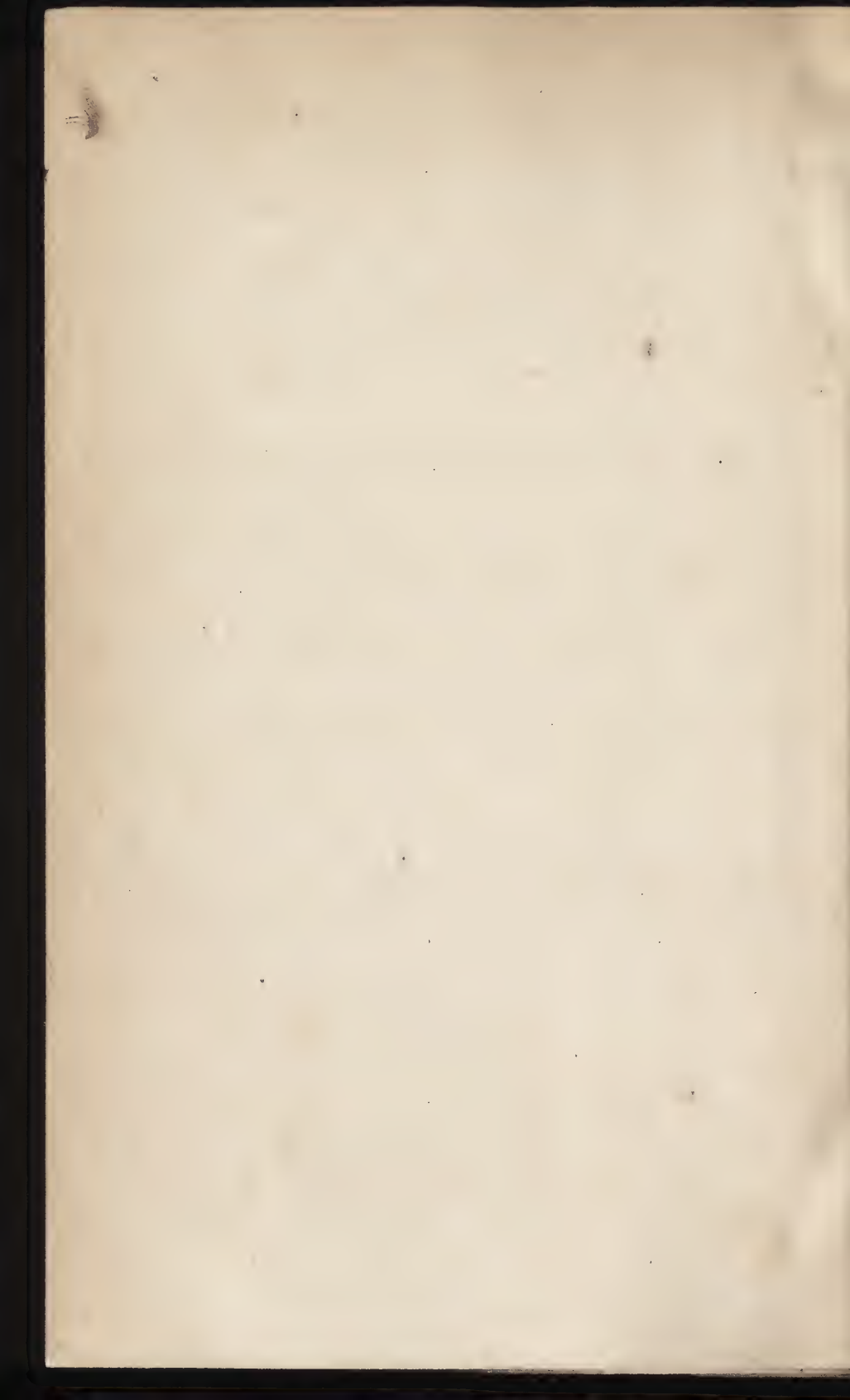
INDICE DEL VOLUME SECONDO.

Notizie di Don Lorenzo (333-335). — Tavola nella collegiata di Empoli. Tavoletta nel Palazzo Cluny a Parigi. Tavola a Monte Oliveto presso Firenze (335-337). — Tavole a Cerreto, a Certaldo e nella Galleria Nazionale di Londra (337-339). — Tavola nella Galleria dell' Accademia di Firenze (339-341). — Tavola in Santa Trinita. Tavola in Sant' Iacopo sopr' Arno (341-345). — Tavola nella Galleria degli Uffizii. Tavoletta a Vallombrosa. Tavola a Prato (345-346). — Due dipinti nel Museo di Berlino. Tavoletta nella Galleria Raczynski a Berlino. Tavoletta a Gleutyan in Scozia (346-348). — Tavoletta nel Museo di Copenaghen. Tavola nella già Galleria Campana a Roma. Tavola nella Galleria di Perugia (348-349). — Andrea da Firenze. Tavole a Cortona, Fabriano, Prato e Gubbio (349-352). — Pietro di Domenico da Montepulciano. Tavola a Napoli (352).

Luogo di nascita, noviziato suo e del fratello nel 1407, nel convento di San Domenico a Fiesole. Nome di battesimo di fra Giovanni. Sua nascita (1387) Nella cronaca del convento è ricordato come eccellente pittore. Prende i voti. Il fratello assunse il nome di Benedetto, perchè è ricordato dopo Giovanni, acquista fede l' opinione che fosse il secondo nato (353-354). — Non è certo da chi furono iniziati nei rudimenti dell'arte (354). — Primi dipinti dell'Angelico (354, nota 5). — Fra Giovanni sino dal principio della sua carriera rivela affinità con l' arte di Masolino (354). — I due fratelli, fra Giovanni e Benedetto, vanno a Cortona; primi loro lavori ivi (354-355). — Vicende che insieme coi compagni li portano a Foligno, ove si fermano cinque anni. Nel 1414 lasciano Foligno per Cortona, ove rimangono fino al 1418. Nessuna memoria avvi in Foligno dei lavori di fra Giovanni. Si crede che fosse iniziato nell'arte, quando entrò nel convento (356-357). — Affresco di San Domenico in Cortona (357). — Giudizio del Vasari sul carattere dell' Angelico (357-359). — Confronto fra Don Lorenzo Monaco Camaldolese ed il Beato Angelico Domenicano. Attinenze tra l' arte dell' Angelico e di Masolino. Influenza di Giotto e dell' Orcagna sull' Angelico. L' Angelico chiude il periodo giottesco assai meglio di Masaccio; caratteri dei due pittori (359-363). — Altri dipinti nel convento di San Domenico e nella chiesa del Gesù in Cortona (363-367). — Tavola nella chiesa di San Domenico in Perugia (367-369). — Annunziazione per la chiesa di Sant' Alessandro in Brescia (369). — Tabernacolo per la corporazione dei Linaiuoli (370-371). — Dipinti sugli

ERRATA-CORRIGE.

Pag.		linea		Errata	Corrige
Pag.	50	linea	5 e 9	(*in nota*) Diogene Areopagita	Dionigi Areopagita
»	78	»	17-18	Apparecchiali	Apparecchiati
»	99	»	4	il bambino	la bambina
»	»	»	5	asciugarlo	asciugarla
»	113	»	2	alla	la
»	»	»	3	una colonna	alla colonna
»	240	»	34	(*in nota*) Caterina	Margherita
»	»	»	39	(*in nota*) Caterina	Margherita
»	»	»	40	(*in nota*) e i caratteri	e non i caratteri
»	290	»	14	la pianta geometrica	l' alzato prospettico
»	291	»	35	(*in nota*) nella pianta	nel disegno
»	440	»	19	altre	alcune
»	442	»	28	(*in nota*) porte	parti
»	458	»	20	(*in nota*) delle	nelle
»	»	»	»	(*in nota*) nelle	delle
»	»	»	27	(*in nota*) Orgagna	Orcagna
»	462	»	40	(*in nota*)	Sulla base del trono si legge — An° MCCCC. VIII. DEL MESE. GENNA.
»	465	»	21	(*in nota*) Orgagna	Orcagna

A pagg. 449, 451, 453, correggasi il titolo corrente IACOPO DEL CASENTINO in SPINELLO ARETINO.

Belle Arti

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Orificeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume.. *Lire* 4. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell' Autore. — Un volume........................ 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un' *Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume................ 4. —

FORNI (Ulisse). *Manuale del pittore restauratore.* — Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all' Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume.......................... 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scriti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore. — Due volumi.. 8. 50

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentari alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d' Arte.* — Un volume.. 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d' Arte.* — Un volume.............. 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' Autore da Gaetano Guasti. Tre volumi.. 12. —

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall' Autore. — Tre volumi...... 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell' Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d' istoria nella medesima. — Discorso all' Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d' Arte e d' Antichità,* a cura di Enrico suo figlio. — Un volume.......................... 4. —

VILLARI (Pasquale). *Donatello e le sue opere.* — Un opuscolo in-8°.. 1. —